Mme Sergent

L'EDUCATION MUSICALE



N° 385
Février 1992
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

PRÉSIDENT D'HONNEUR
André MUSSON †

DIRECTRICE DE LA RÉDACTION
Simone MUSSON

COMITÉ DE PATRONAGE

COMITÉ DE RÉDACTION

et la participation de :

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1991	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 130 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	320 F	380 F
Abonnement COUPLE (x 5 iconographies)	350 F	410 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1992)	78 F PORT INCLUS 13 F	90 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat)	500 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destintaire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 13 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi – Tél. : 60.69.69.91 (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. – 23, rue Bénard, 75014 Paris – Tél. : (1) 45.42.34.07 – Fax : 45.43.26.74 – Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1992

Imprimeries ICN S.A. – 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

éditorial

A la philosophie des Lumières, l'utilitarisme est associé. N'est-ce point, là encore, la faute à Voltaire et aux encyclopédistes ? Croyant fermement à la parfaite intelligibilité du monde à venir, ils n'eurent de cesse, en effet, de dénoncer le caractère scandaleusement aristocratique et désintéressé d'une éducation visant à transmettre davantage des valeurs initiatiques, humanistes et morales que des connaissances pratiques. Ils auront été entendus ! Probablement bien au-delà de leurs espérances...

Ayant effectivement renoncé à sa traditionnelle vocation socratique, l'Ecole se contente aujourd'hui de dispenser des informations. Savoir en miettes, parcellaire, "savoir ignorant" disent les Orientaux...

Il semblerait cependant que nous assistions depuis quelques années – tout au moins dans nos sociétés post-industrielles – à un refus d'une exclusive sujétion au destin professionnel. Refus associé à la perte de l'illusion que l'on peut accéder au bonheur par la seule consommation.

Le temps n'est certes point encore venu où les discours strictement utilitaires apparaîtront comme sordides, mais de nombreux signes avant-coureurs laissent entrevoir sa prochaine émergence – en dépit (ou peut-être même à cause) des profondes inquétudes suscitées aujourd'hui par les bouleversements de notre paysage politique et économique.

Au cœur de cette aspiration croissante à une vie plus harmonieuse, la musique occupe naturellement une place privilégiée. Plus qu'activité ludique ou que simple loisir, la musique n'est-elle pas aujourd'hui en charge – et singulièrement pour les nouvelles générations – d'une fonction sacrée ? Et ce, bien sûr, en dehors de toute connotation religieuse...

Voilà qui ne devrait pourtant pas manquer d'interpeller nos hommes politiques !

Francis B. Cousté

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

47e Année FEVRIER 1992 N° 385

SOMMAIRE

Page	Titre	Auteur
1	Editorial	**Francis Cousté**
2	Musicora	**Jean Sichler**
5	Pelléas et Mélisande ou la lutte du passé et du présent	**Marie-Claire Beltrando-Patier**
9	Université d'été 92. Technique de la direction de chœur	**Jean Lenoble**
10	Examens et Concours	
11	Bibliographie	**Francis Cousté et Amaury Sartorius**
13	Le Stabat Mater de Palestrina	**Philippe Chamouard**
19	Tristan à Bordeaux	**Georges Chauvin**
20	Bourse Hennesy-Mozart Prix Maurice Fleuret	
21	A Dinan, il était une fois Mozart	**Bernard Cherpitel**
23	Notre discothèque	**Philippe Zwang**
25	Informations diverses	
27	Union européenne des compositeurs La musique au lycée La Fontaine de Paris	

croquis et croque-notes

MUSICORA

Si Alexandre Gustave Eiffel a construit sa tour sur les bords de la Seine, c'est pour obliger les Parisiens à lever le nez.

Paris est une ville de poids. Elle écrase ses habitants. Ils marchent courbés, la nuque basse, l'œil vitreux et la poitrine plate. Ils n'ont aucun motif pour se redresser. Leur seule raison de lever la tête est de regarder l'heure aux pendules municipales accrochées aux réverbères. On les a supprimées et depuis que l'horloge de la gare de Lyon est masquée par des buildings, ils marchent tête baissée en oubliant les étoiles, les galaxies et le Père Noël.

Heureusement il reste la Tour Eiffel. Alors on lève les yeux, on respire à pleins poumons et on se prend à espérer. Le ciel est toujours là, par-dessus les toits...

Lever la tête est un gage de santé morale et physique.

Il est un autre lieu à Paris où l'on peut lever le menton, redresser la colonne vertébrale et déployer ses brionchioles. C'est un endroit magique et tous ceux qui ont échappé au torticolis en pointant le nez à la verticale, disent avoir immédiatement ressenti une sensation de bien-être. Et du gros orteil à la pointe des cheveux, ils furent soulevés de terre par un courant magnétique ascendant. Ils sont entrés en lévitation. Ils ont abordé des rivages célestes et sont parvenus à un état de béatitude avancé auquel seuls les adeptes des religions transcendantales accèdent après plusieurs réincarnations. Et ceci sans délai, sans attente fastidieuse au Purgatoire, sans regard soupçonneux de Saint-Pierre et des autres bienheureux qui ne sont parvenus à cet état de grâce qu'après un long martyr.

Ici, à Paris, en plein XXe siècle, on entre directement au Paradis, preuve supplémentaire de la supériorité de notre civilisation occidentale qui arrive à tout, vite fait bien fait.

Cet endroit : c'est le dôme du Grand Palais.

Les musiciens, grâce à **Musicora**, ont la chance d'y accéder une fois par an.

Et lorsque sous le dôme unique qui de ses quarante-trois mètres vous contemple, bien à l'abri sous l'immense verrière qui au loin étend ses ramures vous vous hissez sur les premières marches du plus extraordinaire escalier modern-style que Capitale capitalisa, vous pouvez d'un seul coup d'œil les admirer car "ils" sont tous là.

Il n'en manque pas un ; "ils" sont tous au rendez-vous. "Ils" se montrent, se pavanent, resplendissent, scintillent de tous leurs feux. "Ils" sont là, vernissés, astiqués jusqu'à la pointe de l'archet, polis jusqu'aux frontons du clavier. Certains font les précieux dans leur vitrine, vous toisent de haut. D'autres sympathisent immédiatement, font la conversation, passent de main en main. On les palpe, les embouche et certain jour ils repartent au bras de leur conquête.

Et qu'au dehors il pleuve ou qu'il vente, sous vos yeux éclate entre mélomanes et instruments, un festival de coups de foudre permanent.

Même des antiquaires s'y trouvent. A eux seuls ils résument ce Salon car ils montrent tout, absolument tout, depuis l'ocarina jusqu'au limonaire, en passant par le serpent en bois et le charango dont la caisse de résonance est une carapace de tatou.

Que les défenseurs des animaux soient rassurés. Cet instrument n'est plus fabriqué. Il provenait des îles au temps de Christophe Colomb. Toutefois j'en connais un exemplaire chez un grossiste qui n'ose pas l'inscrire à son catalogue. La S.P.A. pose des problèmes aux fabricants. On a longtemps cru que les violons étaient montés de cordes en boyau de chat. Un doute a effleuré ces cordes qui seraient en boyau de mouton, parfois même en vulgaire nylon. Quant aux mèches d'archets, elles provenaient d'étalons des steppes qui couraient vite en laissant, loin derrière, leurs effluves pétaradantes. Jusqu'au jour où l'on a découvert des matières plastiques inodores. Depuis, la S.P.A. peut se vouer à la défense des éléphants dont les vestiges immaculés s'étalent impunément sur les claviers des pianos.

Ou plutôt s'étalaient, car les touches d'ivoire sont depuis longtemps remplacées par des produits de substitution, mais il s'en vend encore sous le manteau à des tarifs dissuasifs. On dit qu'il s'agit de corozo, ou ivoire végétal, un fruit qui vous démolit le crâne lorsqu'on fait la sieste sous un phytelephas. Un vendeur à la tête dure s'en est fait une spécialité. Il tient boutique en ces lieux et l'outillage qu'il fournit pour venir à bout de ces fruits incassables est aussi une curiosité.

Toujours au chapitre "curiosité", mentionnons ce personnage original chapeauté d'un clavier en faïence, dont il avait dans son enthousiasme, recouvert un piano tout entier, banquette comprise. Le tout dans un ton vert d'eau très écologique. L'instrument exhibait une dentition éclatante, faite d'une faïence semblable à celle qui tapisse les couloirs du métro ; c'était simple mais il fallait y penser ! Ce fut l'espace d'un matin une attraction éphémère car depuis l'effondrement du dollar, la faïence française est devenue plus onéreuse que l'ivoire de la Côte et le piano écologique a disparu.

Se trouverait-on au Concours Lépine ? On pourrait le penser en voyant le "piano de l'an 2000" dont les ailes à géométrie variable s'ébattent sur le papier, car il s'agit d'un prototype depuis plusieurs années au stade de la planche à dessin.

Nos artisans ne manquent ni d'imagination ni de courage ! Ils possèdent même souvent beaucoup de talent et œuvrent loin de l'agitation parisienne. Cette exposition est un coup de projecteur sur leur production avant qu'ils ne soient eux-mêmes projetés hors de l'arène. Le jour de Gloire ne dure qu'une semaine. C'est le jour le plus long. Après quoi ils s'envolent et rejoignent leurs pénates en province, à Strasbourg, Toulouse ou Doussard-Dessus... Là, dans la quiétude et l'humilité œuvre un facteur aux doigts en or.

Doussard-Dessus n'est qu'un exemple, mais vous ne connaissez peut-être pas ce charmant village qui baigne ses pieds dans l'eau du lac d'Annecy. Personne n'y va jamais, sauf quelques maniaques au flair infaillible qui découvrent derrière les murs délabrés d'une ferme savoyarde les plus extraordinaires copies de pianoforte, plus vraies que les vrais, d'une sonorité plus fine que les authentiques et capables de résister au stress de la vie moderne.

Mais peut-être préférez-vous aller à Crest où un luthier qui... un lutier que... Ah ! ce luthier... Ah ! Crest... c'est tout le parfum de la Drôme, Crest et son formidable donjon, Crest et la Comtesse de Die ! car Die est à côté avec ses vignes, sa clairette et ses montagnes bleues... et sa poésie...

Bel ami, si plaisant et bon
Si vous retrouve en mon pouvoir
Et me couche avec vous un soir...

chantait la Comtesse tandis qu'on troubadour l'accompagnait au luth...

Il reste donc un luthier, fidèle chaque année au rendez-vous.

Mais si les artisans sont nombreux, côté industrie, c'est la charge des mammouths. *Bösendorfer*, impérialement aligne son queue "impérial" dont le clavier s'allonge de deux notes supplémentaires dans les basses, mais peintes en noir afin de ne pas troubler l'interprète.

Et subitement on entend Horowitz !

– *Non pas Horovitz ! Il est mort.*

– *Je vous assure que c'est lui, je reconnais son toucher, ses attaques, son staccato inégalable !*

– *Mais il n'y a personne voyons devant ce piano ! Il joue tout seul.*

Alors vous vous penchez sur les cordes pour chercher Horowitz et vous le découvrez dans le mouvement des marteaux, piégé dans les ressorts de rappel et les lanières d'attrape. Par le biais d'une machine qui a analysé les effets dynamiques et engrangé son toucher sur disquette, Horowitz renaît tel qu'en lui-même il a toujours été, lui ou tout autre interprète qui aurait eu la bonne fortune de laisser ses empreintes sur ordinateur.

Face à ces pianos hors-normes, s'alignent les instruments hors-cote : les *Fazioli* dont la sonorité et le "tarif conseillé" atteignent des sommets himalayens... Plus bas, voici les *Yamaha* au son volcanique et des *Rameau* qui font "cororico".

Quant aux violons et violoncelles, ils forment le gros de la troupe, suivis de près par les guitares.

Parfois s'échappe d'un stand un son douloureux, un amateur sonné par le tarif vient s'écrouler dans les cordes... mais il remonte bientôt sur le ring à l'assaut de l'instrument de prix en méprisant le menu fretin des productions coréennes et japonaises. Ces caisses à savon pullulent car la demande est forte. Il fut un temps où les luthiers, faute de clients, se mettaient la corde au cou. J'en ai personnellement connu un qui s'est pendu de désespoir. Il fabriquait des contrebasses ; paix à son âme. L'âme des violons s'accorderait aujourd'hui à la sienne s'il pouvait voir ce retournement de situation.

Côté vent, ce sont les bois qui dominent. Promenons-nous donc dans les bois ! et admirons l'armada des flûtes baroques, celles dont on parle, celles dont on a parlé, celles dont on parlera, celles que l'on pèse, soupèse, tourne, retourne, celles dont les travers percent les tympans et celles dont une perce en travers donne un son plus juste. Sans compter les originales qui sortent des doigtés battus et dont une cheminée double, flanque votre technique par terre. Alors on se rassemble et on discute ferme, les baroqueux sont ici chez eux et traverser leur troupe compacte équivaut à vouloir s'échapper d'une mêlée de rugby.

Et voici les clavecins ! Ces magnifiques instruments à clapier – perle relevée dans une copie ! Vraiment ils sont trop beaux avec leurs bois précieux, leurs feintes en os et leur silhouette aristocratique. C'est la fine fleur de la civilisation. Quand on pense qu'il existe encore des peuplades qui en sont au rock et au synthétiseur, au piétinement tribal et au modern-jazz ! Et le plumage de ces précieux est aussi racé que leur ramage. Des Rubens du XIe arrondissement décorent leur table et leur couvercle et ces tableaux exposés sur les murs font de Musicora une succursale du Musée de Louvre. Quelques grandes signatures ne dédaignent pas une forme d'expression ou musique et couleurs se répondent. Chagall a décoré un clavecin. Il est exposé dans son musée de Nice. Mais il est inutile d'aller aussi loin pour découvrir l'art moderne, Olivier Debré qui a peint le rideau de la Comédie-Française, a rehaussé les pièces signées *Von Nagel* de touches de couleur qui vous fouettent le sang.

Abordons maintenant les éditions. Elles souffrent d'un préjugé qui nous coûte cher : celui de la supériorité étrangère. Il n'en est rien. Nos éditeurs rivalisent d'activité et proposent des collections dont le contenu égale le contenant. Les couvertures des éditions **Combre** et **Lemoine** transforment leur stand en salon d'art graphique. Certains éditeurs chassent sur les terres germaniques et donnent

dans les Urtext. D'autres ressuscitent les compositeurs du XVIIIe siècle en fac-similé et l'on peut même feuilleter la partition d'*Atys* de Lully dans une réédition que l'on n'attendait pas : celle de la **Société de Musicologie du Languedoc**.

Les éditeurs ont d'autant plus de mérite qu'un mal redoutable ronge leur profession : la photocopie. On ne dira jamais assez combien elle est un vol qui pénalise non seulement l'éditeur mais aussi le compositeur. Un compositeur copié c'est un créateur spolié, pire ! réduit au silence, car l'éditeur ayant sur les bras ses dernières parutions, ne lui prendra pas ses prochains manuscrits. On n'a hélas ! pas encore trouvé la parade et l'on rencontre dans les allées des naïfs qui vous abordent en ces termes :

– *Cher Monsieur ! que je suis heureux de vous rencontrer, que je vous félicite, votre dernière œuvre est magnifique, émouvante, c'est un vrai chef-d'œuvre !* (vous redressez le torse et vous gonflez comme une montgolfière), *elle est si belle que j'en ai fait plein de photocopies* (et la montgolfière s'effondre lamentablement).

Malgré cela nos éditeurs ne baissent pas les bras, ils font feu de tous bois avant d'être feu eux-mêmes ou que les bras leur en tombent. Et c'est l'état-major de **Beuscher** qui, faces hilares, se fait photographier devant l'édition des "Misérables" ou **Van de Velde** qui par le biais de la bande dessinée, arrive à ses desseins par la bande...

Mais Musicora c'est aussi le salon de la presse spécialisée, dont l'Education Musicale et le rendez-vous d'associations dont les sigles caracolent sur toutes les lettres de l'alphabet : *A.P.E.C., F.N.U.C.M.U., A.D.I.A.M., C.E.N.A.M., I.S.M.E., A.Ré.Bu.Fé* – sigles qui cachent autant d'amis dont l'activité souvent bénévole irrigue notre pays d'un sang nouveau, amis qui vous serrent dans leurs bras avec enthousiasme et transforment l'arrêt-buffet en extraordinaire instant de sympathie. Car c'est aussi cela, Musicora, **un grand moment de chaleur humaine.**

Jean SICHLER

MUSICORA 1992

MUSICORA 92 aura lieu, pour sa huitième édition, du 8 au 12 avril 1992, toujours au Grand-Palais, et toujours avec la collaboration de Radio-France.

La **nocturne change de date**, et sera le **jeudi 9 avril 1992, jusqu'à 22 h**, (au lieu du vendredi).

La surface d'exposition s'est considérablement développée. Les limites du rez-de-chaussée ne suffisant plus, les **balcons du Grand Palais seront utilisés**. En effet, il y aura un **atelier de lutherie**, proposé par le Ministère de l'Artisanat, pour initier et sensibiliser les enfants de huit à quatorze ans. Les balcons accueilleront aussi une salle de conférence et de nombreuses expositions.

La Poste et les Musiciens Français : le 11 avril 1992, la Poste lance l'émission et la vente d'une série de timbres-poste consacrés à des musiciens français (César Franck, Eric Satie, Arthur Honegger, Florent Schmitt, Germaine Tailleferre, Georges Auric. (Sur une initiative de l'Héritage Musical). A cet effet, un **bureau de poste** sera créé à l'intérieur et à l'extérieur de Musicora, où l'on pourra se procurer ces timbres le premier jour de l'émission.

Diapason tricolore ?

Dans la perspective de l'Europe du XXIe siècle, ce n'est pas tant une hégémonie politique ou économique de tel ou tel pays qu'il nous faut craindre qu'une hégémonie culturelle. Et là, nous perdrions notre âme... Certains de nos partenaires européens ne persistent-ils pas, en effet, à développer une culture quasi-exclusivement nationale – notamment dans le domaine de la musique ?

Ce n'est pas chauvinisme que d'en prendre acte et de faire en sorte que soit préservée notre propre identité culturelle. En nous gardant, toutefois, de tomber dans le travers nationaliste que nous dénonçons... Mais sans, non plus, donner dans les niaises utopies à la mode selon lesquelles toutes les musiques et toutes les cultures se vaudraient et tendraient à se fondre dans le creuset d'un prétendu village européen, voire planétaire.

Aussi est-il souhaitable que notre enseignement s'attache aujourd'hui, plus qu'il ne l'a jamais fait, à mettre en lumière les vertus et les spécificités de notre art musical français qui – de Pérotin à Rameau, de Couperin à Ravel, de Debussy à Messiaen ou à Dutilleux – est, à l'évidence, irréductible à tout autre. Privilégier n'est certes pas exclure... Et l'Europe de demain ne sera que plus riche de la force et de la diversité des personnalités et des cultures qui la composeront.

Francis Cousté

Pelléas et Mélisande

ou la lutte du passé et du présent

par **Marie-Claire BELTRANDO-PATIER**
Professeur à l'Université Lille III

"Mettre en musique" demeure le nœud du problème. Pour E. Andréani (1), c'est l'exploration inlassable, l'essoufflante poursuite au sein du labyrinthe, images poétiques de cette circulation du sens entre texte et son, créant un espace sémantique et émotionnel nouveau. Le début du XXe siècle serait le terrain privilégié de ces métamorphoses. E. Andréani en donne deux exemples convaincants avec **Pelléas et Mélisande** et **Wozzek**, tous deux créateurs de sens second. Mais plus qu'une explication historique, il faudrait aborder ici le problème de la nature du texte-support : livret ou œuvre ? matière première à la limite de l'inertie ou "objet de désir" ? Il semble bien que la pièce de Maeterlinck se classe dans la seconde catégorie, objet de désir ou d'appropriation quasi-immédiate, faisant que Debussy, assistant le 17 mai 1893 à la représentation de la pièce au Théâtre de l'Œuvre, en entreprend la mise en musique avant même de recevoir l'autorisation de l'auteur. Or désir et appropriation mettent en jeu des forces spécifiques – tension, acharnement exégétique – que le choix d'un honnête livret, objet d'une honnête transaction commerciale ne peut même laisser entrevoir : les échanges du mot à la note deviennent fulgurants, la musique s'efforçant de percer le sens. Dans le cas de Debussy, esquisses, destruction, genèse difficile sont probablement le symbole de ce périlleux rapport à Maeterlinck, fondé sur l'éclair de la révélation mais vite devenu obscurité et souffrance, "poursuite de l'expression rêvée qu'un rien fait envoler" (2).

Pour ces raisons, l'opéra de Debussy ne pouvait être qu'une œuvre scandaleuse, mais aussi essentielle : scandaleuse au sens où la rupture avec le contexte théâtral habituel était trop grand, essentielle car jamais dans l'opéra français, le rapport au texte n'avait été vécu comme un rapport passionnel d'où la négociation semblait exclue.

Une grande nouveauté : le récit.

C'est dans le récit que se situe la part la plus originale de l'œuvre. Alternativement, ou selon des modes d'imbrication plus subtils, deux types de déclamation se partagent le texte : un récit lyrique puissant (large *ambitus*, plénitude harmonique, débit retenu) et un récit *quasi parlando* rapide, à peine soutenu, suggérant les structures intonatives de la parole. La musique devient donc intermittente, chantant seulement par instant, comme le précise Debussy pour E. Guirraud (3), "une musique qui eût l'air de sortir de l'ombre et par instant y rentrât" et qui toujours fût "discrète personne".

A priori on peut se demander où est la nouveauté car l'opéra connaît dès l'origine une structure *aria* et une structure récit qui représentent, mutatis mutandis, les deux types de discours utilisés par Debussy. La différence serait-elle dans le refus du stéréotype – *aria* ou récit – faisant que certains musicologues en viennent à définir dans *Pelléas et Mélisande* un stade intermédiaire entre le lyrique et le *parlando*, un "arioso ductile, intermédiaire ente l'air et le récit" (4) ? C'est un faux problème car déjà au XVIIe siècle, Lully savait, tout en observant strictement les catégories du récit et de l'air, en moduler toutes les possibilités, se situant par goût et sens dramatique aux limites des deux genres. Plus qu'une question d'écriture musicale (5), la nouveauté du projet debussyste réside dans le choix circonstancié d'un des deux modes du discours, dans le fameux "par instant" selon lequel la musique est sensée sortir de l'ombre ou y retourner. On s'aperçoit alors qu'au-delà d'un banal souci formel (alternance) ou dramatique (action/réflexion), la réponse à cette question ou ? pourquoi ? met en jeu une conception toute personnelle de l'œuvre de Maeterlinck pouvant confiner à la négation des principes les plus chers au poète comme, par exemple, cette réorganisation proprement debussyste d'une logique rationnelle du drame ou comme la création d'une temporalité linéaire (vers l'idée d'intrigue amoureuse) parfaitement anti-poétique. Si plus que jamais l'union texte/musique nous semble particulièrement étroite, rarement cependant deux projets ont été aussi étrangers que ceux du poète et du musicien (6). Situation paradoxale et ô combien mystérieuse !

---

(1) "Texte et musique ou les aventures du sens. A propos de Pelléas et Mélisande : Maeterlinck et Debussy", in *Analyse musicale*, n° 9, 1987, pp. 21, ss.
(2) Debussy, Lettre à Ysaye.
(3) "Entretiens de Debussy et E. Guiraud", cités par M. Emmamnuel.
(4) Ch. Goubault (*Cl. Debussy*, Paris, Champion, 1986, p. 115) désigne ainsi la scène de la lettre (I-2) et le dialogue Mélisande-Pelléas (III-1). Personnellement, nous avons tendance à réduire ces deux exemples aux deux schémas essentiels déjà évoqués.
(5) Renvoyons pour les problèmes d'analyse musicale du récit aux travaux de Ch. Spieth-Weissenbacher, de l'Université Strasbourg II.
(6) Rappelons à ce sujet que Maeterlinck, primitivement enchanté de l'intérêt que lui portait Debussy, voulut faire interdire l'œuvre, non pas pour satisfaire aux pressions de son amie G. Leblanc, mais simplement parce qu'il ne la reconnaissait plus.

Première hypothèse : un jeu musical induit par le texte (7) **dans sa structure globale.**

La première réponse au "par instant" serait qu'il s'agit d'un problème de langue et, effectivement, la nature même du discours selon Maeterlinck peut induire des types de discours musical particuliers. Ce qui frappe dans le dialogue poétique, c'est son aspect hétérogène. On y constate un discours alterné régulier où les personnages se répondent phrase pour phrase, selon une stichomythie rigoureuse : Acte I - 1

Mélisande
Ne me touchez pas ! Ne me touchez pas !
Golaud
N'ayez pas peur. Je ne vous ferai pas... Oh ! vous êtes belle !
Mélisande
Ne me touchez pas ! Ne me touchez pas... ou je me jette à l'eau !...
Golaud
Je ne vous touche pas... Voyez, je resterai ici, contre l'arbre. N'ayez pas peur. Quelqu'un vous a-t-il fait du mal ?
Mélisande
Oh ! oui, oui, oui !...
Golaud
Qui vous a fait du mal ?
Mélisande
Tous ! Tous !
Golaud
Quel mal vous a-t-on fait ?
Mélisande
Je ne peux pas le dire ! Je ne peux pas le dire !

Celle-ci s'interrompt de temps en temps pour laisser place à un long monologue d'essence soit poétique soit narrative. Le narratif absorbe des éléments simples qui pourraient fort bien appartenir à la didascalie, comme par exemple : Acte VI - 3

Pelléas
C'est le dernier soir... le dernier soir... Il faut que tout finisse... J'ai joué comme un enfant autour d'une chose que je ne soupçonnais pas... J'ai joué en rêve autour des pièges de la destinée... Qui est-ce qui m'a réveillé tout à coup ? Je vais fuir en criant de joie et de douleur comme un aveugle qui fuirait l'incendie de sa maison... Je vais lui dire que je vais fuir... Il est tard ; elle ne vient pas... Je ferais mieux de m'en aller sans la revoir... Il faut que je la regarde bien cette fois-ci... Il y a des choses que je ne me rappelle plus... on dirait, par moment, qu'il y a plus de cent ans que je ne l'ai vue... Et je n'ai pas encore regardé son regard... Il ne me reste rien si je m'en vais ainsi. Et tous ces souvenirs... c'est comme si j'emportais un peu d'eau dans un sac de mousseline... Il faut que je la voie une dernière fois, jusqu'au fond de mon cœur... Il faut que je lui dise tout ce que je n'ai pas dit...

Pourquoi ne pas remplacer ce monologue essentiellement narratif par une indication scénique plus généreuse *(Une fontaine dans le parc... Pelléas erre inquiet ; il attend Mélisande. De sombres pressentiments l'agitent. Il hésite... Entre Mélisande...)*, rendant au musical et au théâtral le contenu du monologue ?

La rupture du dialogue vers le poétique indique au contraire un changement de langage. On y accède à une expression métaphorique puissante, unique dans la pièce et presque entièrement consacrée au personnage de Pelléas. Acte IV - 4 :

Mélisande
Non ; je ne mens jamais ; je ne mens qu'à ton frère...
Pelléas
Oh ! comme tu dis cela !... Ta voix... Elle est plus fraîche et plus franche que l'eau !... On dirait de l'eau pure sur mes lèvres !... On dirait de l'eau pure sur mes mains... Donne-moi, donne-moi tes mains. Oh ! tes mains sont petites !... Je ne savais pas que tu étais si belle !... Je n'avais jamais rien vu d'aussi beau, avant toi... J'étais inquiet, je cherchais partout dans la maison... je cherchais partout dans la campagne et je ne trouvais pas la beauté... maintenant je l'ai trouvée !... Je t'ai trouvée ! ... Je ne crois pas qu'il y ait sur terre une femme plus belle !... Où es-tu ? Je ne t'entends plus respirer.

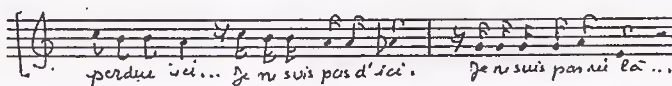
L'écriture meaterlinckienne ainsi perçue par Debussy serait traitée musicalement selon les deux types de récitation que nous avons observés : au récit lyrique correspondrait l'expression métaphorique, au récit *parlando* le dialogue serré ou le monologue narratif.

On pourrait prolonger le travail comparatif au-delà même de la légitimation d'un choix, jusqu'au niveau de la structure même du ou des discours. Le récit *parlando* naîtrait de la stimulation du texte et non pas comme on l'a dit trop rapidement de lointaines réminiscences grégoriennes. Il ne s'agit nullement d'un *planus cantus* mais bien plutôt d'une structure spécifiquement maeterlinckienne inspirée des traits de l'écriture poétique : phrases courtes, suspensives (interrogatives, exclamatives), juxtaposées sans logique rationnelle apparente, donnant l'impression d'un flux de pensée verbalisée. Pour atténuer le côté artificiel d'un tel langage, Maeterlinck introduit des échos et répétitions, visant à lui redonner sa part d'oralité, de théâtralité : **Acte I - 1**

Mélisande
Je suis perdue !... perdue ici... Je ne suis pas d'ici. Je ne suis pas née là...

Ces procédés sont repris à leur tour dans le geste mélodique debussyste, dont les phrases musicales courtes, suspensives, procèdent par paliers sur de très petits intervalles :

Acte I - 1, p. 10 (8)

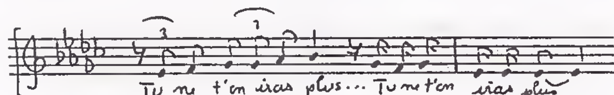


(7) Renvoyons à ce sujet au Colloque de Loches (Juin 1990) et à mon article "Pelléas ou les aventures du récit musical", in *Pelléas et Mélisande*, Publication de l'Université de Tours, n° 2, Juin 1990.

(8) Références données d'après la réduction pour chant et piano de Durand.

Le paramètre fondamental n'est pas dans ce cas, comme on l'a trop souvent dit, la mélodie, inerte et encombrée de notes répétées, mais au contraire l'accentuation du mot et la combinaison des durées. De cette accentuation et surtout du déplacement des accents, naît une mobilité et un frémissement qui traduisent, mieux qu'un mélisme, la vie intérieure, l'attente. L'effet procède donc par rupture de régularité du discours et par jeu sur l'accent.

Acte III - 1, p. 133



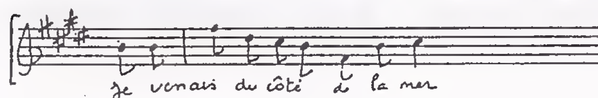
Ce parti pris de déplacement des accents est encore en 1902 tout à fait contraire aux usages. Les musiciens pratiquent alors instinctivement une prosodie "naturelle" – ce mythe cher aux compositeurs français – s'inscrivant dans un flux régulier.

Pour Roland Barthes, le point de vue est "indiscutable" : Debussy "travaille la langue à travers le poème". Ce qui est engagé dans ce type d'œuvre – dont fait partie *Pelléas* – "c'est plus qu'un style musical, c'est une réflexion pratique (si l'on peut dire) sur la langue : il y a assomption progressive de la langue au poème, du poème à la mélodie et de la mélodie à la performance" (9).

Je serais tenté de donner raison à ces propos, ne serait-ce qu'en vertu d'une tradition bien française selon laquelle "le chant serait seulement une forme supérieure de déclamation" (10), serait même l'avenir du poème puisque si les textes "sont souvent assez obscurs, la transposition musicale toujours les clarifie" (11).

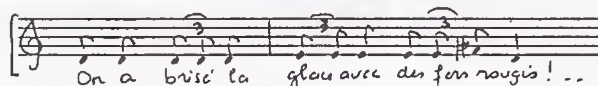
A l'analyse cependant, on s'aperçoit que ce rapport "indiscutable" à la langue – selon Barthes – n'existe que sporadiquement et de façon non représentative. Pour un exemple de musicalisation amenée par le texte, que de situations contraires, que de dérapages lyriques au sein du flux poétique étroit,

Acte I - 3, p. 43



que de passages métaphoriques ou symboliques inscrits dans le récit le moins vocalisé !

Acte IV - 4, p. 244



Si l'on peut désigner dans *Pelléas et Mélisande* deux flux textuels et deux flux musicaux présentant de nombreuses analogies de structure, il n'est pas évident que ces flux se recoupent. En ce cas, la non-coïncidence est le signe d'un déplacement du sens.

Deuxième hypothèse : geste lyrique et glissement poétique

Variante de la première, cette hypothèse ramènerait la double structure du langage à quelque chose de moins pesant, de plus impalpable : le poétique et le non-poétique. Ce que laisse entrevoir Pierre Boulez lorsqu'il écrit (12) : "Cette greffe de l'instant poétique sur le moment dramatique, sorte d'efflorescence immédiate, s'affirme comme la caractéristique principale de Pelléas : souvent subtil, le passage de l'information à la réflexion, du fait au symbole, se voit clairement exprimé. La ligne vocale se délie de la diction pour prendre son autonomie : la texture de l'orchestre change de sens : de support se transforme en apport".

La stylistique pose onze critères ou catégories d'opposition régissant les rapports du non-poétique et du poétique, la poéticité d'un texte ou fragment de texte pouvant se définir comme le déplacement de la lecture par un certain nombre de signes mettant le lecteur en situation d'interprétation. Il est donc possible de montrer la dérive poétique du texte et l'effet qu'elle exerce – ou non – sur le geste mélodique.

Si l'on oppose par exemple présence et fiction comme signe, pour la présence, d'un moment poétique signifiant que ce qui est évoqué est authentiquement présent (et en retrait dans la réalité quotidienne), la fiction représentant l'univers du narratif qui, lui, se construit et se trame, on peut situer la survenue du glissement poétique comme, par exemple, dans le monologue de Pelléas : Acte IV - 4

> *C'est le dernier soir... le dernier soir... Il faut que tout finisse... J'ai joué comme un enfant autour d'une chose que je ne soupçonnais pas...*

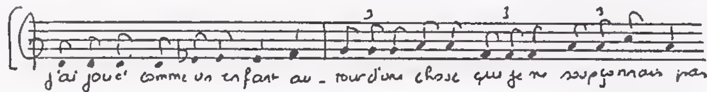
Le glissement se fait ici sur la dernière phrase, visant à chasser la fiction pour retrouver dans l'écriture poétique

---

(9) in "Le Grain et la Voix" (*L'obvie et l'obtus*, 1982, p. 242.
(10) C. Saint-Saëns, cité par P. Bernac, in *F. Poulenc et ses mélodies*, Paris, Buchet-Chastel, 1978, p. 41.
(11) P. Bernac, à propos des mélodies de Poulenc, *op. cit.*, p. 39.
(12) in "Miroirs pour Pelléas et Mélisande", (*Points de repère*, Seuil, 1981), p. 419.

une certaine forme de présence. Pour Debussy, la différence n'est pas marquée : il demeure dans le registre du *quasi parlando*

Acte IV - 4, p. 23



Il faut enfin être P. Boulez pour déclarer sentir la greffe du poétique sur le dramatique. Une analyse un peu rigoureuse montre au contraire combien et à tout moment, chez Maeterlinck, la référence au sens n'est pas claire (13). A la limite, on peut dire de la pièce que tout y est de l'ordre du poétique – pluralité des lectures comme définition même du poétique – ou, et plus probablement ou de façon plus légitime, que le propos maeterlinckien est volontairement indéterminé, non décryptable. En ce cas, son analyse même devient impossible.

Quoi qu'il en soit, l'hypothèse d'une réaction de Debussy au glissement/efflorescence poétique s'effondre, faute de pouvoir clairement isoler ces instants. Debussy va donc opérer des choix indépendants des structures poétiques et par là, réinventer le sens.

Troisième hypothèse : le passionnel forçant le lyrisme

Reprenons la typologie des passages "chantés" par opposition aux séquences *quasi parlando*. Nous constatons qu'ils concernent l'évocation de l'amour (principalement dans le rôle de Pelléas) et de symboles liés eux aussi au domaine affectif : la chevelure, l'eau, la mer. Il ne s'agit plus de se laisser guider par la structure poétique mais de répondre par association d'idée à l'appel du mot ou de l'image. Debussy choisit de souligner musicalement (d'exploiter) la rhétorique des sentiments, quitte à passer rapidement sur ce qui pour lui n'est pas essentiel, ce mystère de la destinée pourtant si maeterlinckien.

Le déplacement d'intérêt que l'on observe en suivant comme un fil conducteur la trame des moments lyriques est le signe d'un conflit entre les auteurs. Il nous amène à comparer la pièce (14) et l'œuvre musicale et à comprendre à la fois les limites et l'impossible objet d'un théâtre symboliste.

Il apparaît, dans la comparaison, que Debussy supprime des scènes fondamentales pour le poète (I-1, III-1, (15) V-1), vides en ce qui concerne l'expression des passions mais lourdes de tout un réseau de signes annonciateurs des événements, pleines d'avertissements souvent répétitifs, dont le retour engendre l'idée de fatalité, sujet même du drame. Ces avertissements disparaissent aussi çà et là par coupures, au cours de scènes importantes : dans la scène des souterrains (III - 3), le rôle de Golaud est amputé de moitié, réduisant la pulsion de mort qui s'empare progressivement du personnage à un trouble nerveux épisodique (il tremble, en fin de scène) et limitant le futur meurtre (IV - 4) à un acte non prémédité. De même, si la scène 4 de l'acte IV est un moment clé pour l'aveu d'amour, simultanément elle pose la notion de désaveu. Selon Maeterlinck, Pelléas dit à Mélisande : **Acte IV - 4**

Pelléas
Voilà, voilà... Nous ne faisons pas ce que nous voulons... Je ne t'aimais pas la première fois que je t'ai vue...
Mélisande
Moi non plus... J'avais peur...
Pelléas
Je ne pouvais pas regarder tes yeux... Je voulais m'en aller tout de suite... et puis...
Mélisande
Moi, je ne voulais pas venir... Je ne sais pas encore pourquoi, j'avais peur de venir...
Pelléas
Il y a tant de choses qu'on ne saura jamais...

Debussy supprime délibérément ce passage. Pour lui, Pelléas et Mélisande doivent s'aimer au premier regard et non figurer les jouets de la destinée. Ce refus du non-amour établit la toute puissance du triangle homme/femme/amant. Drame des passions ? Drame de la destinée ? Debussy a choisi la première option et l'exprime musicalement en développant une rhétorique amoureuse d'un lyrisme appuyé, qui reconstruit le sens.

Une analyse musicale plus complète montrerait comment ce choix s'accompagne de phénomènes secondaires obligés comme le passage du discontinu au continu, de l'irrationnel au rationnel, du flou temporel à la temporalité linéaire, par des moyens musicaux et en particulier le jeu des motifs.

Conclusion en forme de question : pourquoi ?

Debussy a été captivé au départ par le symbolisme maeterlinckien. Cet abandon que nous constatons du projet poétique est probablement progressif, comme si son incarnation se défaisait peu à peu dans les affres d'une gestation douloureuse. Ce qu'il est facile de sentir n'est

---

(13) L'exemple que nous venons d'utiliser est purement démonstratif et d'une grande naïveté car, exceptionnellement, le glissement poétique y est évident (présence du "comme").

(14) Ce travail est actuellement réalisable grâce à l'excellente édition de la pièce, commentée par P. Citti, Paris, Fasquelle/Livre de Poche, 1989.

(15) Scène pour laquelle Fauré écrivit *Fileuse*, n° 2 des trois morceaux originaux de la suite *Pelléas et Mélisande*, 1898.

pas toujours aisé à montrer. A. Pasquier l'exprime parfaitement lorsqu'il écrit à propos de la pièce : "Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir, ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée" (16).

Du théâtre symboliste au théâtre servile, du théâtre de la destinée au théâtre des passions, cet itinéraire ne surprend guère si l'on songe aux pressions qu'exerce le monde du lyrique à la fin du XIXe siècle. Lieu de vie, lieu d'excitation, lieu de célébration des valeurs bourgeoises, la scène d'opéra refusera encore longtemps l'approche du mystère. Dans son alignement, Debussy se range donc du côté de la tradition, ce que l'accueil orageux de son œuvre semble contredire. Les raisons rélles de la réaction à l'œuvre ont été étudiées dans le texte de J. Pasler "Opéra et pouvoir : forces à l'œuvre derrière le scandale du Pelléas de Debussy" (17). Ajoutons à ses arguments que *Pelléas*, comme tant d'œuvres musicales au temps des changements de siècle, marque une volonté dérangeante de liquidation. Tout comme la mélodie *Colloque sentimental* quelques années plus tard (1904), *Pelléas* représente l'affrontement de deux langages : celui du passé (flux lyrique, large, harmonique) et celui du présent (flux rare, étroit, à peine soutenu). Tout comme les deux spectres du *Colloque* (18), les héros explorent une passion commune selon deux modes d'expression : clichés romantiques pour l'un, murmures discontinus, à la limite du perceptible pour l'autre. Décalage dramatique ? Impossible conciliation ? Droit imprescriptible du créateur à l'égard de sa création ? Dans la lutte de l'anachronisme et de la modernité, le public lui aussi se situe : il est "contre", puisque du côté où l'on "chante", du côté de Pelléas.

M.C. Beltrando-Patier

---

(16) "M. Maeterlinck" in *Les Textes littéraires généraux*, Hachette, 1958, p. 355.
(17) in H. Dufourt et J.M. Fauquet, *La Musique et le pouvoir*, Paris, 1987, p. 147.
(18) S.L. Youens exploite parfaitement cette idée dans son article "Debussy's setting of Verlaine's Colloque Sentimental; from the past to the present", auquel nous empruntons notre titre, (*Studies in Music*, Univ. of Western Australia, n° 15, 1981, p. 93).

PROJET D'UNIVERSITÉ D'ÉTÉ 92 : Technique de la direction de chœur

Lundi 24 août 9 h à samedi 29 août 19 h
"Le Grand Panorama" Chambon-sur-Lac
(Puy-de-Dôme)

Depuis 1989 a lieu à la fin des grandes vacances dans le superbe cadre du Lac Chambon une Université d'été consacrée au chant choral :

Musique chorale contemporaine, pédagogie, direction, en 1989 et 1990.

Technique de la direction de chœur en 1991.

Le succès de ces actions a incité leurs organisateurs à projeter pour 1992 la reprise du thème **"Technique de la Direction de Chœur".**

Public : Le stage s'adresse à des enseignants de l'Education nationale et des Conservatoires et Ecoles de musique, à des Chefs de chœurs, des animateurs de Centres d'art polyphonique, à des étudiants en musique et particulièrement à des personnes ayant des responsabilités de formation musicale.

Les participants doivent avoir d'excellentes capacités de déchiffrage (niveau indicatif : chœurs de Poulenc), et une bonne expérience de choriste.

Frais : Le principe des Universités d'été est la gratuité de l'enseignement et de l'hébergement et le remboursement des frais de déplacement. Les dépenses personnelles se limitent à l'achat à l'avance des partitions au programme.

Animateurs :

Responsable pédagogique : **Guy Maneveau**, Professeur à l'Université de Pau, Chef d'orchestre et de chœur, assisté d'une équipe d'enseignants pour la technique vocale et certains aspects de la direction.

Responsable de l'organisation : **Jean Lenoble**, Professeur d'Education musicale à l'I.U.F.M. de Clermont-Ferrand, 20 avenue Bergougnan, 63039 Clermont-Ferrand cedex 2, qui fera parvenir à partir de mars des renseignements détaillés, sur demande accompagnée d'une enveloppe timbrée.

Inscriptions : La réalisation de ce projet dépend des subventions attribuées par les Ministères de l'Education nationale et de la Culture. Les Universités d'été retenues seront annoncées par le Bulletin officiel de l'Education nationale en mars 1992. Ce bulletin peut être consulté dans tout établissement d'enseignement.

Attention : Guy Maneveau et Jean Lenoble n'organiseront plus d'autres Universités d'été. Si vous êtes intéressés par cette dernière session, demandez votre inscription dès la parution du B.O.E.N., les candidatures étaient nombreuses l'an passé.

ASSOCIATION JEAN PLANEL

Valorisation du patrimoine musical Jean Planel (1903-1986)

« L'**Association Jean Planel** a été créée le 29 juillet 1991. Cette association a pour but de préserver et de rassembler dans un endroit accessible à tous (musiciens, chercheurs, enseignants, historiens, journalistes, famille et amis), les archives et la documentation concernant la vie et l'œuvre de Jean Planel, artiste lyrique, compositeur et pédagogue (1903-1986).

L'association a également pour but l'organisation de manifestations culturelles et pédagogiques pour faire connaître et poursuivre l'œuvre commencée. Pour ce faire, elle reçoit tous documents nécessaires sous forme de dons ou de prêts. » Contact : Association Jean Planel, Résidence Le Jabron II E, 7 rue du Général Pau, 26200 Montélimar. Tél. 75 01 20 19.

Les **Editions de l'Ecole du Chant** ont changé d'adresse. Elles sont maintenant domiciliées chez Mme H. Planel, 5, Chemin des Deux Saisons, 26200 Montélimar. Tél. 75 46 03 49 / 78 30 04 85.

Sont toujours disponibles :

de JEAN PLANEL :
- les livres "L'Ecole du chant" et "Le chant pratique", réunis en un seul volume, guides indispensables du chanteur ;
- commentaires d'utilisation de la méthode Vaccai ;
- pour piano et chant, 7 vocalises, Jeux et chansons sur des paroles de Claude Roy ;
- 12 chœurs à 3 voix égales, folklore du monde.

de ROBERT PLANEL :
- pour piano et chant, Plaisir de chanter et 16 chansons populaires ;
- 9 Noëls à 3 voix égales.

L'art pour l'art...

A la demande d'un éditeur d'art et patronnée par le docteur Alfred Tomatis, le peintre Nicole Sogno a créé, sur le thème de "la musique de Mozart", une série de sept aquarelles destinées à être reproduites – au pochoir ! – à deux cents exemplaires chacune (format jésus, 56 x 76). Contact : 85 41 17 20.

Examens et Concours

■ Programme de l'agrégation d'éducation musicale et chant choral. Concours externe (B.O. n° 45)

Rectificatif à la note publiée au B.O. n° 27 du 11/07/1991

Les éditions des textes de référence illustrant les questions mises au programme (madrigaux de Marenzio et de Monteverdi, Traité et Pièces en concert de Rameau) ne sont pas obligatoirement celles indiquées dans un précédent B.O. Toutes les éditions sont acceptées (exemples : Ed. Slatkine pour le Traité de Rameau, Ed. Fuzeau pour les Pièces en concert de Rameau, Ed. Hansler pour Marenzio, Ed. Dover pour Monteverdi, etc.).

■ Programme du CAPES externe d'éducation musicale et chant choral (B.O. n° 45)

Rectificatif à la note publiée au B.O. n° 28 du 18 juillet 1991.

Les éditions des textes de référence illustrant les questions mises au programme (madrigaux de Marenzio, Traité d'Harmonie de Rameau) ne sont pas obligatoirement celles indiquées dans un précédent B.O. Toutes les éditions sont acceptées (exemples : Ed. Slatkine pour le Traité de Rameau, Ed. Hansler pour Marenzio, etc.).

■ Calendriers des examens pour la session 1992 : baccalauréat technologique, baccalauréat de l'enseignement du second degré.

C. Epreuves facultatives.

Les épreuves facultatives du baccalauréat technologique et du baccalauréat de l'enseignement du second degré se dérouleront aux dates fixées par les recteurs à l'exception de l'épreuve facultative d'éducation musicale fixée le ***mercredi 10 juin 1992 à 8 h.***

L'organisation de ces épreuves facultatives sera, dans la mesure du possible, déconcentrée au niveau des établissements afin de limiter les risques de désorganisation de la scolarité dans les lycées.

■ Calendrier du concours général des lycées pour l'année 1992 (B.O. n° 1)

Arrêté du 8 novembre 1991.

Par arrêté du ministre d'Etat, ministre de l'Education nationale, en date du 8 novembre 1991, les dates des compositions du concours général des lycées sont fixées comme suit pour l'année 1992 : ***Jeudi 19 mars 1992***. Education musicale : classes de première et classes terminales.

bibliographie

• **HARPA, revue internationale de la Harpe** (éditions du Centre international de la Harpe, Dorneckstrasse 105, CH-4143 Dornach-Basel, Suisse)..

Traiter de la harpe sous tous ses aspects, tel est le but que se sont fixés les promoteurs de cette nouvelle revue trimestrielle, destinée aux interprètes, compositeurs, facteurs ou simples amateurs de l'instrument.

Le premier numéro comporte, entre autres, les contributions suivantes : Debussy était-il impressionniste ? / Le monde de la harpe en Bretagne / La harpe au Moyen âge / Les arias de Haendel avec accompagnement de harpe / Harpe et musicothérapie...; il comporte, en outre, diverses rubriques concernant les nouvelles partitions, les nouveaux enregistrements, le répertoire des professeurs, solistes et ensembles, ainsi que toutes manifestations (concerts, festivals, séminaires, expositions...) autour de la harpe.

• Giovanni FANELLI. Album **Musica ornata, Lo spartito Art Nouveau.** (La partition Art Nouveau). Cantini Editore (Borgo Santa Croce 8, 50122 Firenze). 21,5 x 19, 127 pages, 205 reproductions en couleurs, 35 000 lires.

L'Art Nouveau (style 1900, dit aussi "style nouille"...) coïncida avec le grand renouveau de la musique française ainsi qu'avec le succès de la chanson populaire à la Belle Epoque (Paulette Darty, Paul Delmet, Yvette Guilbert, Aristide Bruant, *le Chat noir*...). Rêvant d'un "socialisme de la beauté", l'Art Nouveau ne contestait-il pas la traditionnelle frontière académique entre arts majeurs et arts mineurs ? (de manière heureusement beaucoup plus sensuelle que le futur, et de sinistre mémoire, réalisme socialiste").

L'illustration de couvertures de partition constitua ainsi un nouveau et vaste champ d'applications graphiques pour des artistes tels que : George Auriol, Bonnard, Boutet de Monvel, Caran d'Ache, Jules Chéret, Maurice Denis, Alfons Mucha, Arthur Rackham, Steinlen, Toulouse-Lautrec... Les compositeurs d'alors dont les couvertures de partition étaient le plus souvent illustrées furent : Cécile Chaminade, Gustave Charpentier, Debussy (bien sûr...), Massenet, Puccini, Scriabine, Richard Strauss...

Dans son introduction à l'album, Giovanni Fanelli (professeur à l'Université de Florence) examine tour à tour les origines de l'Art Nouveau, les spécificités graphiques des partitions illustrées (importance du japonisme dans l'organisation du champ graphique, mise en page, etc.), la thématique utilisée et la production de chaque pays (de la France d'abord, mais aussi de l'Allemagne, de l'Italie et des Etats-Unis).

Un enchantement pour les yeux et pour l'esprit.

• **"La Cartellina"**, rivista bimestrale di didattica e musica corale. Edizioni Suvini Zerboni (Via Quintiliano 40, 20138 Milano. Telefono : 5084.1).

Cette revue en est aujourd'hui à sa 15e année de parution. Elle paraît tous les deux mois et tire à plus de 4 000 exemplaires. *"La Cartellina"* propose des répertoires et des articles pédagogiques de fond, concernant le chant choral dans les enseignements primaire et secondaire. Sont, en outre, annoncés la plupart des cours, concours, publications ou manifestations concernant la pratique chorale en Europe.

Mais la principale orignalité de cette revue italienne – et cela explique probablement son succès –, c'est le grand nombre de pièces vocales à 1, 2, 3 ou 4 voix qu'elle offre à ses lecteurs. (pas moins des 2/3 des pages de la revue sont des partitions).

• Serge GUT. **La tierce harmonique dans la musique occidentale. Origine et évolution.** Diffusion Champion-Slatkine (7, quai Malaquais, 75006 Paris). 235 pages, 90 francs.

Depuis les travaux fondateurs de la philologie musicale que nous devons à Jacques Chailley, aucune étude approfondie de l'évolution de la tierce harmonique n'avait été entreprise. Voilà qui est fait aujourd'hui, et magistralement !

Huit chapitres composent l'ouvrage :

1) Les débuts de la tierce harmonique
2) L'essor de la tierce au XIIIe siècle
3) Considérations générales sur le XIIIe siècle
4) La consolidation de la tierce au XIVe siècle
5) Considérations générales sur le XIVe siècle
6) Les ultime conquêtes de la tierce au XVe siècle
7) Considérations générales sur le XVe siècle
8) La tierce, consonance définitive aux XVIe et XVIIe siècle.

Les premières tierces sont apparues lorsque l'écriture était homorythmique, dans des conduits ou des déchants

note contre note. Serge Gut met naturellement l'accent sur le gymel, le déchant anglais, le faux-bourdon... De nombreux tableaux, listes, ainsi que 74 exemples musicaux illustrent le propos.

Quelques questions restent cependant en suspens. Pourquoi quintes à vide et quintes parallèles ont-elles disparu ? Pourquoi tierces majeure et mineure sont-elles apparues simultanément ?

De quand peut-on dater la prise de conscience de l'accord ? Serge Gut formule bien ici quelques hypothèses, mais le champ reste largement ouvert pour de futurs chercheurs.

• Danièle PISTONE, **Musique et expression française.** Collection Unichamp, Librairie Honoré Champion, éditeur. 1991. Un volume in-8 de 179 pages, broché, 95 francs.

Délaissant, pour une fois, ses chères pratiques d'entre-mangerie professorale, la tribu des musicologues ne pourra qu'être reconnaissante à l'auteur de *Musique et expression française* d'avoir souhaité "donner un sens plus pur" à son vocabulaire. Il ne s'agit pas, pour autant, d'un simple guide du français musicologique.

L'auteur a conçu son ouvrage en trois parties : tout d'abord, considérations relatives au vocabulaire (erreurs courantes, néologismes, mots étrangers, prononciation, expressions et contextes); viennent ensuite des remarques concernant l'orthographe et la syntaxe (dans le domaine musical et le domaine général); sont enfin donnés quelques conseils de rédaction, de ponctuation et de présentation à l'usage des universitaires. Bathmologie, science des degrés du discours, telle que la professait (*tongue in the cheek*) l'excellent Roland Barthes...

Neuf textes fautifs permettront au lecteur de tester ses connaissances. Principales tolérances orthographiques, réforme de l'orthographe des termes musicaux, alphabet phonétique international et signes conventionnels de correction typographique constituent les annexes.

"A la gratuité générale opposons la cherté absolue. Soyons exacts jusqu'à la douleur", écrit Jacques Drillon dans son *Traité de la ponctuation française*. Cioran, lui, se pique de "Mourir pour une virgule"... N'oublions pas, toutefois, qu'une langue morte est une langue avec laquelle il est interdit de prendre la moindre liberté. Pour être résolument normatif, l'ouvrage de Danièle Pistone n'en est pas moins fort plaisant à lire. Et à relire...

• Jean-Claude KLEIN. **La chanson à l'affiche.** Album à couverture cartonnée sous jaquette. Editions du May (116, rue du Bac, 75007 Paris). 25 x 28 cm, 168 pages, 280 francs.

Chanson et art de l'affiche sont, depuis un siècle et demi, de connivence. Avant 1880, l'affiche était surtout informative et promouvait plus volontiers les nouveaux lieux de spectacle (cafés-concerts, bals ou music-halls) que les artistes qui s'y produisaient. C'est ainsi, par exemple, que "la première idole de la chanson française", Thérésa, ne fit jamais l'objet d'affiche personnalisée, alors que fleurissaient partout les placards lithographiés vantant les mérites respectifs de l'Eldorado, de l'Alcazar, de Ba-ta-clan, des Bouffes-Parisiens, de Valentino, de la Scala...

Ce n'est qu'à partir de 1890 que la publicité par affiches fut dévolue aux vedettes du music-hall (Eugénie Buffet, Ouvrard, La Goulue, Jane Avril, Fragson, Mayol, Bruant...) caricaturées par le trait jovial ou acide de Barrère, Sem, Steinlen ou Toulouse-Lautrec. Après la Première Guerre mondiale, l'art des affichistes se partagea entre stylisation Arts déco et "chromos" réalistes. Par la suite, l'offset ayant supplanté la lithographie et le cinéma ayant imposé une littéralité quasi photographique, s'affirma une conception toujours plus réaliste de l'image publicitaire, avant que l'hyperréalisme, le pop art et le graphisme dérivé de B.D. ne lui rendent sa liberté et sa fantaisie.

Méprisée par les élites du Second Empire, la chanson a aujourd'hui accédé au statut d'art - mineur certes, mais reconnu par tous (sans aller toutefois jusqu'aux excès d'honneur que lui confèrent certains élus soucieux d'audience populaire...). Quelque 160 magnifiques affiches en couleurs illustrent cette remarquable étude qui conjugue histoire de la chanson française et évolution de la sensibilité artistique de notre société. L'auteur, enseignant à Paris IV-Sorbonne, aura certainement pensé à l'édification des candidats au CAPES ou à l'agrégation qui "planchent", cette année, sur la vie musicale à Paris au début de notre siècle. Index et bibliographie complètent utilement le propos.

Francis COUSTÉ

• Valentina Tchemberdji. **Svlatoslav Richter. Chronique d'un voyage en Sibérie.** Traduit du russe par Alexis Berelowitch. Editions Alinea 1990. 93 pages.

Accompagner Richter dans une tournée en URSS proportionnée à ce continent : voilà l'occasion unique de découvrir le maître sous toutes ses facettes. Pourtant le lecteur n'en saura pas plus sur cet homme que l'ornithologue sur un papillon après l'avoir regardé voler pendant une heure.

• Helen Epstein. **Horowitz – Ozawa – Bernstein – Yo-Yo Ma – Serkin.** Traduit de l'anglais par Martine Thomas. Coll. *Propos de musiciens*. Editions Alinea 1987. 161 pages.

Quel est le point commun entre les musiciens dont le nom recouvre la couverture ? La carrière, Tangelwood, l'intérêt pour les cordes, la capacité d'enseigner, les Etats-Unis. Le lecteur se surprendra à s'imaginer musicien professionnel débutant : tout un univers à appréhender.

Amaury Sartorius

Le Stabat Mater
de
PALESTRINA

par **Philippe CHAMOUARD**

Partition : Edition Eulenburg n° 966
Disque : Stabat Mater et Motets ; Allegri : Miserere. Choir of King's College, Cambridge, dir. Sir David Willcocks. Decca Ovation 421-147-2 compact-disc.

ORIGINE DU TEXTE LITTERAIRE

Le Stabat Mater, cantique liturgique romain qui apparut vers le XIe ou XIIe siècle utilise les deux premiers mots de la séquence du vendredi saint figurant dans le rituel romain dont le texte, selon la tradition, aurait été écrit à la fin du XIIIe siècle par un certain moine franciscain Jacopone de Todi.

"Cette théorie de la génération spontanée a heurté les théologiens (...). On peut naturellement s'étonner qu'un humble moine, dont on ne sait rien par ailleurs, ait accouché d'un tel joyau de la poésie médiévale. Aussi, cherche-t-on des antécédents plus brillants, et l'on annonce le nom plus lettré, plus acceptable, saint Bonaventure lui-même qui vécut de 1221 à 1274, c'est-à-dire peu avant notre moine mystique. Ce cardinal, général de son ordre, légat du Pape, auteur d'ouvrages théoriques et philosophiques, pourrait endosser la paternité de ce texte". (1)

Par contre, ce que l'on peut affirmer, ce sont les liens étroits entre le sens du poème qui évoque les souffrances du Christ et celles de la Vierge, et l'ordre franciscain qui est à l'origine des manifestations du chemin de croix.

Ne faisant pas partie d'un office liturgique particulier, le texte du Stabat mater ne se trouve que dans des livres de prières privées. C'est Benoît XIII, en 1727, qui, en introduisant la fête des sept douleurs de la Vierge Marie dans le missel romain, l'officialisa.

Le texte du Stabat mater était récité et non chanté ; c'est la raison pour laquelle il n'existe pas de teneur grégorienne dans les compositions des premiers musiciens qui se sont intéressés à la forme. Josquin des Prés, le premier d'entre eux, a traité cette séquence en polyphonie sur une teneur issue d'une chanson profane, la complainte *Comme femme desconfortée*. Ce n'est qu'au XIXe siècle, sous l'impulsion de Dom Fonteine, chantre de Solesme contemporain de Dom Guéranger, lui-même propagateur de la liturgie romaine, qu'une mélodie voit le jour. Elle est officialisée sous Pie X.

CIRCONSTANCES DE COMPOSITION

Après la mort des papes Sixte-Quint et Urbain VII qui ne régna que douze jours, ce fut Grégoire XIV, en 1590, qui leur succéda. C'est à l'occasion du couronnement du nouveau pontife que Palestrina composa son Stabat mater à huit voix qu'il lui dédia, de même que des Magnificats et une Messe. A cette époque, Palestrina était un musicien célèbre dont les œuvres étaient non seulement connues en Italie mais aussi en France et en Allemagne. Même sans être le directeur de la Chapelle pontificale – ce qu'il souhaitait ardemment – en tant que compositeur officiel de la cour pontificale, le maître romain jouissait d'un prestige certain. Après le Stabat mater, Palestrina n'écrivit qu'un Sixième Livre de Messes et un Second Livre de Madrigaux spirituels. On sait que c'est pendant l'impression de son Septième Livre de Messes qu'il trouva la mort en 1594. Le Stabat mater est donc l'une des dernières œuvres de Palestrina. Sa publication fut incluse à l'intérieur d'un recueil de Motets.

L'HARMONIE PALESTRINIENNE (2)

A l'époque de Palestrina, la tonalité harmonique est déjà amorcée depuis plusieurs siècles. Les premières traces apparaissent au XIIIe siècle quand la tierce du 5e degré commence à subir l'attraction de la tonique. Au XIVe siècle, la sensible se précise et les possibilités que peuvent engendrer les modulations attirent les musiciens. Au XVe siècle, la polyphonie atteint un stade où les voix sont déjà individualisées. La mélodie et l'harmonie s'équilibrent. Les cadences sont plus marquées que dans le passé.

Vers le milieu du XVIe siècle, c'est-à-dire quand Palestrina signe son Premier Livre de Messes, la modalité, même si elle conserve tous ses droits et sert de base aux musiciens, voit apparaître une spécificité tonale, en raison du rôle que jouent progressivement les accords. La présence de la cadence parfaite est fréquente dans les compositions musicales. Elle est parfois précédée de la cadence rompue. On rencontre la sixte

---

(1) Sichler J. in *L'Education Musicale*, suppl. au n° 352, p. 21.
(2) Pour plus de précisions, consulter *Palestrina ou la poésie de l'exactitude* de J. Samson, 1940, qui a servi de référence pour ce chapitre.

sur la sous-dominante préparant la sixte et quarte de la dominante. L'accord de sous-dominante précède souvent la dominante. On voit apparaître des marches d'harmonie même avec modulations. Bien que les musiciens de la Renaissance utilisent encore abondamment les degrés dits "secondaires", le travail sur les modulations progresse. Palestrina, par le nombre des "bons degrés" dans sa musique, semble les préférer aux autres. A-t-il eu connaissance des travaux entrepris par son contemporain Zarlino qui, en 1558, dans son traité *Instituzione armoniche* établit les premières bases de l'accord parfait majeur et mineur ?

A l'époque du Maître romain, parmi les renversements de l'accord parfait, c'est le premier qui est le plus pratiqué. Dans le second, la quarte est souvent préparée dans l'accord précédent (dans le S. M. 2e vers. mes. 12). Certains mouvements mélodiques amènent des accords diminués ou augmentés. Les retards qui, par la suite, deviendront des septièmes (ex. 18e v. mes. 147) et des neuvièmes (ex.20e v. mes. 165) sont nombreux. Les notes de passage et les broderies sont utilisées avec liberté, essentiellement avec la note réelle sur le changement d'accord, moins fréquemment sur les temps. On trouve des appogiatures, des anticipations et des échappées. Cependant, tous ces éléments de l'écriture sont loin d'être codifiés et les "fautes" de contrepoint et d'harmonie telles qu'elles sont prohibées dans nos traités sont fréquentes.

Chez Palestrina, les notes étrangères n'ont plus l'autorité qu'elles avaient jusqu'alors. Elles commencent à subir l'emprise qu'exerce la fonction harmonique.

Dans l'enchaînement des modulations, Palestrina demeure un sage. Il module de façon qui paraît naturelle sans chercher à créer un effet de surprise. Comme Mozart, ces recherches entreprises depuis plusieurs siècles, désormais en pleine expansion, ne l'intéressent que dans la mesure où elles sont un matériau disponible pour son inspiration et sa science musicale.

Le sens harmonique, cependant, existe réellement chez Palestrina. Même si chez lui la mélodie est souvent issue du plain-chant, c'est-à-dire purement modale, l'importance de l'accord est telle que son écriture est avant tout verticale. En général, les mélismes nombreux (excepté dans le Stabat mater) et d'une grande souplesse sont encadrés par la présence des 1er, 4e et 5e degrés. Dans toutes ses messes – y compris le S. M. – il existe au moins un ou deux passages (souvent plusieurs) principalement aux moments des cadences où le sentiment tonal vient contrebalancer la modalité. Dans ce sens, la sensible joue un rôle non négligeable. Toutes les cadences du Stabat mater, ainsi que celles de certaines Messes, se font par sensible.

Chez Palestrina, le paradoxe réside dans la mesure où, même s'il fut l'un des premiers musiciens de son temps à accorder ne serait-ce qu'intuitivement une place prépondérante au sentiment harmonique, son écriture ne paraît pas novatrice. Il fut avant tout un homme de retenue et de raison.

Néanmoins, l'écriture de la basse, à elle seule, contribue à assurer la présence de la verticalité. La basse, souvent à l'intérieur de la modalité, est conçue harmoniquement. Elle évolue – les exemples abondent – par intervalles de quintes et de quartes successives (ex. 16e vers. mes. 131). Le fait que dans les messes à cantus firmus, celui-ci – sauf lorsque la basse est exceptionnellement assurée par le ténor ou l'alto – ne soit jamais à la partie inférieure, montre à quel point Palestrina envisage la basse avant tout comme soutien de la polyphonie.

Dans le rapport des tonalités, Palestrina est loin d'ignorer le ton principal, celui de la dominante, de la sous-dominante ainsi que le relatif et les tons voisins. Dans le Stabat mater, on trouve des fragments d'Ut majeur, la mineur, Fa majeur, ré mineur, Sol majeur. Le schéma tonal, tel qu'il sera conçu aux siècles suivants est ici à l'état embryonnaire. Il appartiendra à Rameau et à J.S. Bach de le codifier et de lui accorder ses lettres de noblesse.

L'art de Palestrina, souvent défini comme l'exemple de la perfection polyphonique de la Renaissance, et, à ce titre, considéré comme un aboutissement des siècles passés, est ici, par son sens harmonique, incontestablement tourné vers l'avenir.

INTRODUCTION DE LA PARTITION
(Edition Eulenburg – par A. Schering) (3)

Le Stabat mater à double chœur de Palestrina appartient aux compositions les plus solennelles de cette ancienne poésie séquentielle, attribuée à Jacopone da Todi (T 1306). La sonorité la plus pure du chœur et pourtant traversée par une profonde ferveur restitue les diverses voix de la passion pathétique, apparemment dénuée de toute souffrance et de tout drame ; tout ceci a suscité la plus grande admiration depuis des générations. Aujourd'hui encore il passe pour être l'incarnation la plus pure et la plus idéale de ce style basé sur les merveilleuses combinaisons de suites de trois sons connu comme le "style Palestrina" tel que le Maître l'a ainsi dénommé. Les mesures de l'introduction, étrangères au monde terrestre et qui retentissent comme une immense question stupéfiante, ont en ce sens acquis exactement la signification d'un symbole.

Nul autre que Richard Wagner alors mieux connu comme Maître de chapelle à Dresde de la musique sacrée catholique à la "Résidence", ne se décida à exécuter ce Stabat mater et plus tard à le retranscrire en y ajoutant des annotations. Aujourd'hui on peut se poser la question sur le bien-fondé des nombreuses interventions entreprises par Wagner et qui rehaussent l'effet extérieur de la composition. Dans le fond, il a fait ce qu'aujourd'hui tout chef d'orchestre est obligé de faire, c'est-à-dire s'identifier de la façon la plus intime à la vie de la partition et ensuite, selon la formation intellectuelle

(3) Traduit de l'allemand par Claude Cazals.

reçue et le sens du style présent, façonner de manière adéquate l'exécution grâce à la dynamique, au changement de temps, à la tonalité, etc... La partition révèle les nombreuses mais néanmoins sublimes difficultés qu'il nous faut résoudre de phrases en phrases.

LA PARTITION

Elle abonde en traits caractéristiques des plus fins et des plus pathétiques. Comparons par exemple le cri perçant du soprano lors de *O quam tristis* (p. 2) par rapport au *Dum emisit spiritum* (p. 6) qui se meurt dans le souffle d'une respiration, ou alors le *Eja mater* (p. 7) éclatant d'extase par rapport à la douceur des quatre voix du *Juxta Crucem* (p. 11), au moment où deux voix de chaque chœur s'unissent, ou bien la magnifique envolée du soprano lors du *Confoveri gratias* (p. 15) par rapport à la fin visionnaire et bouillonnante du *Paradisi gloria* (p. 16). C'est ici que résident les valeurs évocatrices d'une force incomparable, imposées dans une forme inébranlable et avec une facilité qui n'était le fait que des plus grands de nos maîtres.

La nouvelle impression du Stabat mater qui nous occupe se rattache à la version donnée dans le 6[e] volume des œuvres complètes de Palestrina ; on écarta seulement les vieilles clefs et on raccourcit de la moitié les valeurs des notes, trop longues et antiques. Par contre, on dévia fondamentalement dans le placement des barres de mesure, c'est-à-dire dans la conception métrique de la musique. L'éditeur se doit de rendre quelque compte en ce qui concerne la voie qu'il a choisie. L'œuvre est pourvue du signe ₵ dans les voix originales, naturellement privées des barres de mesure, à l'exception du passage *Eja mater*, écrit en mesure à trois temps. En conséquence, les éditeurs se sont efforcés jusqu'ici de diviser l'œuvre en mesures égales, si bien que la barre de mesure est placée, par principe, chaque fois après quatre blanches (dans notre édition abrégée après quatre noires). Cette division systématique est bien souvent incompatible avec la construction thématique de la musique, car cette façon de placer les barres de mesure (c'est-à-dire après deux blanches ou quatre noires) assombrit et détruit non seulement la structure de la mélodie et du thème, mais prive aussi la cadence de sa logique naturelle.

Comme l'éditeur le précise un peu plus loin (Archives pour les sciences musicales II, 1919/20), le signe laisse ouverte toute possibilité de lire à 3/2 une phrase pourvue de ce signe, partout là où la construction et l'articulation en fonction du sens l'exigent, soit en totalité soit partiellement. On a fait ici ample usage de cette concession, qui conduit souvent à de nouvelles interprétations de la thématique et de l'expression. Ainsi la musique perd cette rigidité à laquelle la condamnait la division de la mesure toujours parfaitement régulière. Elle y acquiert une élasticité, une fougue interne, liées à de nouveaux accents, particulièrement importants et qui confèrent une vie nouvelle à l'exécution et à la conception. Cette interprétation est précisément lourde de conséquences pour le Stabat mater à double chœur, lorsque grâce à elle, quand un chœur répond à l'autre chœur avec la même musique ou une musique analogue et quand l'entrée du deuxième chœur entraîne obligatoirement un déplacement de la mesure, on peut éliminer ce déplacement et obtenir une correspondance métrique exacte des différentes phrases qui se correspondent. A cet effet, que l'on regarde les premières mesures de l'œuvre qui prenait la forme suivante dans les éditions précédentes : les deux premières phrases identiques mélodiquement et harmoniquement occupaient des positions différentes dans la mesure. En conséquence, Arsis et Thésis se confondent. Que cette incongruïté ne soit pas une simple impression visuelle dérangeante mais qu'elle pénètre profondément le nerf vital de la musique et mène à des conflits difficiles quant à l'accentuation du texte, c'est d'une évidence sans égale, exactement de la même façon que le chef d'orchestre et les chanteurs ne peuvent être indifférents à la présence ou l'absence des barres de mesures pour atteindre l'éclosion du mélo inhérent à la musique. Si nous acceptons le principe des barres de mesures – et il nous est difficile de nous y soustraire – nous pouvons être rassurés quant à la logique avec laquelle il fut appliqué. Il est évident qu'une telle interprétation ne peut être entreprise qu'après un examen précis des thèmes, des "mauvaises liaisons", des liaisons incertaines entre les mesures et des cadences, à l'exclusion de tout arbitraire. L'édition présente doit être une tentative d'approche pour résoudre le problème scientifiquement. Qu'elle veuille en même temps servir la pratique, cela vient de la partition elle-même. Celui qui ne se sent pas en accord avec cette interprétation n'a qu'à placer les barres de mesure, dès le début, chaque fois après deux blanches, afin de respecter à la lettre le signe ₵.

ANALYSE

Le texte liturgique du Stabat mater comporte vingt versets, chacun étant composé de trois vers. Les deux premiers vers octosyllabiques ont une rime commune ; le troisième, de sept pieds, étant rimé avec le dernier vers du verset suivant, accouple les versets deux par deux.

Plus que d'évoquer l'attitude douloureuse de la Vierge et la mort du Christ, Palestrina a préféré mettre en avant le caractère sacré et l'esprit de religiosité inhérents au Stabat mater. Point de dramatisation extériorisée, mais plutôt une communion toute intérieure où, grâce à l'équilibre et à la sobriété des courbes mélodiques, règne un sentiment de compassion et d'acceptation face à la prédestination.

La structure comporte deux parties.

I. Description de la souffrance de la Vierge auprès de la Croix.

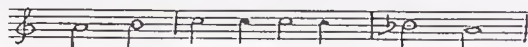
II. Unification du chrétien avec la Vierge et, en raison de ses fautes, son espérance de la Rédemption.

PARTIE I

1er verset : mes. 1–9

Stabat Mater dolorosa
Juxta Crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.
Debout, la Mère douloureuse
Serrait la Croix, la malheureuse,
Où son pauvre enfant pendait.

Le premier chœur sous forme homorythmique entame une mélodie de trois mesures.



auquel répond le deuxième chœur avec les mêmes harmonies sur la suite du texte. Puis le premier chœur termine le verset sur un motif descendant (ici sous sa forme allongée – six notes) que l'on retrouve tout au long de l'œuvre pour aboutir à un accord de La sans tierce que vient compléter le deuxième chœur (mes. 9) avec un do dièse. Le rythme binaire domine toute la première partie.

2e verset : mes. 9–19

Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem,
Pertransivit gladius.
Et dans son âme gémissante,
Inconsolable, défaillante,
Un glaive aigu s'enfonçait.

Le deuxième chœur, seul, chante la cellule mélodique (a) de quatre notes



empreinte de douleur, sous forme de canon : ténors puis sopranos avec basses (mes. 12 et sv.), tandis qu'apparaissent les premières vocalises aux ténors puis aux voix féminines suivis par une cadence parfaite en Ré avec une tierce majeure précédée d'une cadence rompue avec, au passage, le degré de la sous-dominante.

3e verset : mes. 20–26

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti !
Ah ! qu'elle est triste et désolée,
La Mère entre toutes comblée !
Il était le Premier-Né !

La cellule mélodique (a) s'étire aux sopranos I et se modifie par l'introduction d'un intervalle disjoint (mes. 22–23), reprise aussitôt par mouvements conjoints. Vocalises aux ténors II. Sur le plan harmonique, les basses descendent par quintes successives (sol, do, fa, si b) pour aboutir vers le ton de fa majeur à la fin du verset.

4e verset : mes. 27-34

Quoe moerebat et dolebat
[Pia Mater] (4), *dum videbat*
Nati poenas inclyti
Elle pleure, pleure, [la Mère],
Pieusement qui considère
Son enfant assassiné.

Les deux chœurs dialoguent sur des répliques brèves sous forme d'échos homorythmiques , puis s'unissent pour aboutir vers une cadence parfaite en La avec un 5e degré majorisé (sol dièse à l'alto I), introduite par la sous-dominante sur des vocalises des altos et ténors II.

5e verset : mes. 34–41

Quis est homo qui non fleret,
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio ?
Qui pourrait retenir ses pleurs
A voir la Mère du Seigneur
Endurer un tel Calvaire ?

Jeux d'imitations rigoureuses entre les deux chœurs pendant neuf temps. Le deuxième chœur (mes. 36–37) reproduit l'écriture du premier (mes. 34–35) sur la suite du texte, tandis que les ténors montent jusqu'au La aigu. Au dernier vers, alors que sopranos et ténors terminent en vocalises, le ton d'ut s'affirme par l'enchaînement du 5e au 1er degré.

6e verset : mes. 41–49

Quis non posset contristari,
Christi (5) *Matrem contemplari*
Dolentem cum Filio ?
Qui peut, sans se sentir contrit,
Regarder près de Jésus-Christ
Pleurer tristement sa Mère ?

Par tuilage (procédé fréquent), le deuxième chœur s'enchaîne au premier sur un rythme ternaire déjà annoncé au verset précédent, à l'intérieur de la mesure à 4/4 (autre procédé fréquent). Imitations à la quinte inférieure entre les deux chœurs en homorythmie sur une fin de phrase différente, inclinant vers le ton de Fa au premier chœur (mes. 46).

Puis le deuxième chœur chante une mélodie expressive sur une broderie de seconde supérieure issue de la mélodie grégorienne, la broderie étant souvent marquée par un allongement ou une accentuation comme c'est le cas ici (mes. 47). Le verset se termine par une cadence parfaite en Ré précédée de la sous-dominante.

7e verset : mes. 49–55

Pro peccatis suœ gentis,
Vidit Jesum in tormentis,
Et flagellis subditum.
Pour les péchés de sa nation,
Elle le voit, dans sa Passion,
Sous les cinglantes lanières

(4) Texte omis par Palestrina.
(5) *Christi* a été remplacé par le mot *Piam*.

Nouvelle imitation rythmique à la quinte inférieure entre les deux chœurs avec, cependant, une modification harmonique, le deuxième chœur n'utilisant qu'une succession d'accords majeurs (sol, ré, do, si b, do). Aboutissement en La avec tierces majeures sur les 5e et 1er degrés.

8e verset : mes. 55-65

Vidit suum dulcem natum
Moriendo (6) desolatum
Dum emisit spiritum.
Elle voit son petit garçon
Qui meurt dans un grand abandon
Et remet son âme à son Père.

Les enchaînements harmoniques de ce verset annoncent ceux du siècle suivant. Le 1er degré de La majeur du septième verset devient ici le 5e degré de Ré au premier chœur (mes. 55). Il aboutit au 1er degré de Ré avec majorisation de la tierce (mes. 57) qui devient à son tour 5e degré de Sol avant de se résoudre sur le 1er degré. Alors que ténors I et altos II entonnent des vocalises sur le mot *spiritum*, les deux chœurs, sous forme de canon, concluent la première partie sur une longue cadence à la dominante du ton de Ré mineur.

PARTIE II

9e verset : mes. 66–76

Eia Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.
Pour que je pleure avec toi,
Mère, source d'amour, fais-moi
Ressentir ta peine amère !

La seconde partie débute en La mineur sur une mesure ternaire marquée par l'alternance longue/brève. Les voix féminines du deuxième chœur, comme au sixième verset, réutilisent la broderie de seconde supérieure, en tierces parallèles. Le premier chœur lui succède et crée par ses harmonies essentiellement majeures, une opposition.

10e verset : mes. 76–85

Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.
Fais qu'en mon cœur brûle un grand feu,
L'amour de Jésus-Christ mon Dieu,
Pour que je puisse lui plaire !

Le deuxième chœur, quasi homorythmique, s'achemine progressivement vers l'aigu sous forme de marche mélodique irrégulière,



sous une succession de degrés harmoniques différents pour aboutir vers une double cadence parfaite en Ré majeur.

11e verset : mes. 86–95

Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.
Exauce-moi, ô sainte Mère,
Et plante les clous du Calvaire
Dans mon cœur, profondément !

A partir de ce verset et jusqu'à la fin, retour de la mesure binaire. Le début de l'invocation a lieu sur une succession d'accords majeurs en quintes descendantes. Puis un canon à quatre parties s'installe au deuxième chœur à l'intérieur duquel Palestrina introduit des vocalises (sauf aux basses) pour insister sur le sens du texte *cordi meo valide*, exemple de figuralisme.

12e verset : mes. 95–103

Tui nati vulnerati
Tam dignati pro me pati,
Poenas mecum divide.
Pour moi ton Fils, couvert de plaies,
A voulu tout souffrir ! Que j'aie
Une part de ses tourments !

Ce verset fait suite au verset précédent. La continuité, d'une part, est assurée par un tuilage sur trois temps, d'autre part, par l'écriture en canon du premier chœur – voix masculines puis voix féminines – qui prend ainsi l'allure d'une réponse au deuxième chœur précédent. Les sopranos et altos, en tierces parallèles, évoluent sous forme d'une nouvelle marche mélodique avec la présence de la cellule (a), tandis que ténors et basses amorcent un contrepoint. Le chœur conclut sur une cadence parfaite en La, préparée par la sous-dominante : 5e degré avec sensible, 1er degré sur quinte avide complétée par les ténors II du verset suivant.

13e verset : mes. 103–112

Fac me tecum pie flere,
Cricifixo condolere,
Donec ego vixero.
Que je pleure en bon fils avec toi,
Que je souffre avec lui sur la Croix
Tant que durera ma vie !

Les soprranos débutent le premier vers par la cellule (a) sur rythme trochaïque, tandis que les autres voix adoptent une rythmique similaire au deuxième vers. Les deux chœurs se réunissent au troisième vers avec vocalises aux altos I et ténors III dans le ton de Sol.

14e verset : mes. 113–123

Juxta Crucem tecum stare,
Et me tibi sociare
In planctu desidero.
Je veux contre la Croix rester
Debout près de toi, et pleurer
Ton fils en ta compagnie !

Jusqu'au dix-huitième verset, les voix s'individualisent. Par sa formation – voix féminines et ténors – ce verset en

(6) *Morientem* chez Palestrina.

Ut majeur avec le suivant se démarque à l'intérieur du Stabat mater. La tessiture aigue, les nombreux mélismes et les harmonies majeures contribuent à donner un effet lumineux à ce passage, renforcé par l'accord final de La majeur.

15e verset : mes. 123–130

Virgo virginum proeclara,
Mihi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere.
O Vierge, entre les vierges claires,
Pour moi ne sois plus si amère :
Fais que je pleure avec toi !

Tant par le sens du texte que par la musique, ce verset est à rapprocher du verset précédent : formation, tessiture et harmonies similaires. La tonalité s'incline vers Fa majeur.

16e verset : mes. 131-139

Fac, ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem,
Et plagas recolere.
Fais que me marque son supplice,
Qu'à sa Passion je compatisse,
Que je m'applique à sa Croix !

Les deux chœurs se réunissent en une écriture homorythmique, puis se réduisent à quatre voix en contrepoint. Succession d'intervalles de quartes et de quintes à la basse.

17e verset : mes. 139–146

Fac me plagis vulnerari,
Fac me Cruce (7) *inebriari,*
Et cruore Filii.
Fais que ses blessures me blessent,
Que je goûte à la Croix l'ivresse
Et le sang de ton enfant !

Retour à l'écriture homorythmique et à la formation des voix hautes – sopranos et ténors comme au quatorzième verset – qui réintroduit l'effet lumineux. Puis entrée des altos II, enfin des basses dans une tonalité proche de Ré mineur.

18e verset : mes. 146–152

Flammis ne urar succensus,
Pere te, Virgo, sim defensus (8)
In die judicii.
Pour que j'échappe aux vives flammes,
Prends ma défense, ô notre Dame,
Au grand jour du jugement !

Retour à une écriture plus dense pour l'évocation du Jugement dernier avec opposition des deux chœurs, le premier chœur imitant la rythmique du deuxième auxquels viennent s'ajouter des vocalises en fin de strophe. Noter la sixte et quarte mes. 149.

19e verset : mes. 152-159

Fac me cruce custodiri,
Morte Christi prae muniri,
Confoveri gratia.
Fais que je sois gardé par la Croix,
Protégé par la mort du Christ
Et conforté par la grâce.

Ici, le texte est différent du dix-neuvième verset du Stabat mater. Il provient du texte des paroissiens de l'édition vaticane. Le deuxième chœur débute en Ré mineur par des entrées successives : sopranos (qui font entendre la cellule [a]) et basses, puis les altos, enfin les ténors. Notons la préparation de la cadence parfaite avec la sous-dominante, la sixte et quarte sur la dominante et le retard de la tierce de l'accord de dominante. Le premier chœur, sur le deuxième vers, lui répond par la même musique. Puis les huit parties convergent vers le ton d'ut majeur.

20e verset : mes. 159-170

Quando corpus morietur,
Fac, ut animoe donetur
Paradisi gloria.
Et quand mon corps aura souffert,
Fais qu'à mon âme soit ouvert
Le beau paradis de gloire !

Les deux chœurs dialoguent sur les deux premiers vers. Les voix féminines du deuxième chœur chantent la cellule (a) en rythme trochaïque. Puis Palestrina réintroduit la cellule mélodique allongée (six notes) comme au début, aux altos du premier chœur (mes. 161–162), assurant ainsi l'unité thématique. Au dernier vers, le deuxième chœur, sous forme de canon à trois voix (sans les ténors) laisse résonner une dernière fois la cellule (a) et s'achemine vers une cadence rompue en La (mes. 165). Puis c'est au tour du premier chœur, toujours à trois voix (sans les altos, cette fois) de reprendre la cellule (a) en canon. Les deux chœurs s'unissent pour conclure sur une longue cadence parfaite en Ré, avec tierces majeures sur les 1er et 5e degrés. Les vocalises ascendantes des basses et des ténors du deuxième chœur accentuent l'atmosphère lumineuse de cette conclusion qui, malgré sa brièveté, n'en évoque pas moins l'espérance du Paradis.

R. Wagner fut l'un des premiers musiciens à s'intéresser au Stabat mater. Pendant les années 1842-1844, alors qu'il était au service de la cour de Saxe à Dresde, et afin d'introduire "la vraie musique d'église catholique a capella", il essaya de faire jouer l'œuvre. Même si sa tentative fut "pure perte", le Stabat mater le marqua profondément.

Lorsqu'il publia en 1861 la brochure *Die Zukunfmusik*, c'est en ces termes qu'il évoqua la musique religieuse italienne de cette époque : "De la vogue de l'opéra en Italie date, pour le connaisseur, le déclin de la musique italienne. C'est là une assertion qui par son évidence éclatante, frappera tout esprit parvenu à une notion complète de la sublimité, de la richesse, de l'inexprimable profondeur expressive de la musique sacrée en Italie pendans les siècles précédents. Qui pourrait, par exemple, après avoir entendu le Stabat mater de Palestrina, tenir la musique italienne d'opéra pour une fille légitime de cette admirable mère ?" (9)

Philippe CHAMOUARD

(7) *Cruce fac*, chez Palestrina.
(8) *Inflammatus et accensus*, chez Palestrina.
(9) Brenet M. *Palestrina*, Ed. PUF, Paris, 1906, rééd. par G. Monfort, Brionne, 1983, p. 196.

TRISTAN UND ISOLDE

Bordeaux, 15 décembre 1991

"Comme je n'ai jamais goûté le vrai bonheur que donne l'amour, je veux élever à ce rêve, le plus beau de tous les rêves, un monument dans lequel cet amour se satisfera largement d'un bout à l'autre" écrivait Wagner à Liszt le 16 décembre 1854.

Et c'est bien un monument que ce superbe *Tristan und Isolde* qu'Alain Lombard nous a présenté de nouveau les 13 et 15 décembre 1991 (premières représentations en janvier).

Mais Wagner écrivait à Mathilde Wesendonck : *"Ce Tristan devient quelque chose de terrible... seules des représentations médiocres peuvent me sauver. De complètement bonnes rendront l'auditoire fou..."*



Dieu merci, personne n'est devenu fou à Bordeaux ; ce qui ne veut pas dire que la représentation fut médiocre. Pourtant le trop petit bateau-radeau de la Méduse du premier acte ou la ridicule perruque de Brangaene – lui masquant presque totalement le visage – n'incitaient guère au rêve. Mais les amas rocheux dans lesquels Daniel Ogier, metteur en scène et scénographe, a situé les 2e et 3e actes sont fort beaux. Le statisme des personnages serait général si Brangaene ne se contorsionnait exagérément sur le sol ; mais il paraît difficile de déplacer le quintal de Linda Kelm ; d'autant que le décor offre de nombreux pièges aux interprètes. L'idée de faire mourir Tristan sur une sorte d'autel rocheux n'est pas déplaisante ; mais Isolde, vêtue d'une robe noire et affaissée sur lui, disparaît dans les rochers au finale. C'est sans doute la fin de la lettre à Liszt citée plus haut *("Je me couvrirai de la "voile noire" qui flotte à la fin pour... mourir")* qui a suggéré à Ogier de placer en haut des rochers deux femmes agitant – mollement – un voile de tulle noir.

Dans le "Palais des Sports" fort inesthétique mais qui permet seul de déployer la formation orchestrale requise, un cadre de scène a été construit. Les moyens scéniques sont limités mais satisfaisants quand on sait en user.

L'Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine – qui a accompli de remarquables progrès depuis deux ans sous la direction d'Alain Lombard – était ici conduit par le chef israélien Pinchas Steinberg ; il sonne admirablement, même s'il a parfois tendance à couvrir les voix.

Celle de Linda Kelm-Isolde est superbe et puissante ; il ne faut toutefois pas lui demander le dramatisme d'une Modl. Oublions l'Américain James McCray, heureusement remplacé en Tristan par le Finlandais Keiki Siukola, un des rares ténors actuels à pouvoir chanter d'un bout à l'autre le rôle, et avec autant de nuances que de vaillance.

Superbe roi Marke de Siegfried Vogel (remplaçant Erich Knodt), mais aussi Brangaene de Kimbal Wheeler.

Georges CHAUVIN
Rencontres Wagnériennes de Bordeaux

communiqué

À l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du Comité National pour l'Enseignement Artistique, Georges Raynaud, président-fondateur du CNEA et Alain Casabona, secrétaire général, recevaient, le mercredi 9 octobre 1991, dans les salons de l'Hôtel de Crillon à Paris. Alain Casabona remercia les nombreuses personnalités présentes de leur soutien acdif et fit le bilan de l'action du CNEA.

À l'issue de cette manifestation, un concert fut donné en l'église de la Madeleine, au cours duquel fut notamment exécutée l'admirable *Waisenhausmesse*, composée par Mozart à l'âge de douze ans. L'enregistrement de ce concert exceptionnel – donné par l'Orchestre symphonique Altaïr et la Maîtrise des Hauts-de-Seine sous la direction de Francis Bardot – devrait faire l'objet d'une édition en disque compact.

F.C.

BOURSE HENNESSY-MOZART 1992

En collaboration avec la prestigieuse Association des Amis de Mozart, Hennessy "compositeur de cognac" a créé, en 1990, une bourse dotée de 100 000 francs destinée à récompenser un jeune virtuose interprète des œuvres de Mozart. Pour cette troisième année, l'instrument choisi est le piano et – comme cela avait déjà été le cas en 1991, année du bicentenaire de la mort du compositeur – de jeunes pianistes autrichiens seront admis à concourir avec des candidats français.

Le grand pianiste et musicologue autrichien Paul Badura-Skoda a bien voulu accepter de présider le Jury, composé d'éminentes personnalités du monde de la Musique.

La pré-sélection se fera uniquement sur cassettes (à faire parvenir avant le 30 mars 1992). Demi-finale et finale auront lieu respectivement les 1er et 2 juin 1992 à la Sacem.

Chaque candidat devra faire parvenir au Secrétariat des Amis de Mozart une cassette contenant – au choix – **l'un** des trois enregistrements suivants :

- A. La Sonate en *ré* majeur K. 576 (sans reprises), plus le 1er mouvement de la Sonate en *la* mineur, K. 310 (sans reprises) ;

- B. La Sonate en *fa* majeur K. 533 (1er et 2e mouvements, sans reprises), plus la Fantaisie en *ré* mineur K. 397 (avec les deux petites reprises), (édition recommandée : Leduc, édition de travail établie par Paul Badura-Skoda) ;

- C. La Sonate en *ré* majeur K. 284 (205 b) : 1er mouvement (sans reprises), pas de 2e mouvement, 3e mouvement (sans reprises, sauf celles du thème).

Pour le détail des conditions de participation, s'adresser à l'**Association des Amis de Mozart**, 5, place Boulnois, 75017 Paris. Tél. (1) 42 67 36 47.

PRIX MAURICE-FLEURET PALMARES 1991

Le 3 décembre 1991, à la Bibliothèque Musicale Gustav Mahler, le jury du Prix Maurice-Fleuret rendait public son second Palmarès, un choix de quatre enregistrements sélectionnés parmi la production discographique de l'année.

Fondé par quatre musicologues – Jacques Lonchampt, Henry-Louis de La Grange, Marcel Marnat et Rémy Stricker – en hommage au journaliste et animateur de la vie musicale française décédé en mars 1990, le Prix Maurice-Fleuret veut distinguer chaque année quatre événements réellement marquants – nouveautés ou rééditions – dans le domaine discographique.

Pour cette année 1991, le choix du jury, composé des membres fondateurs, s'est porté sur les quatre enregistrements suivants :

– Claudio Monteverdi : *Madrigaux amoureux du Livre VIII* – The Consort of Musicke, sous la direction d'Anthony Rooley (Virgin).

– Frédéric Chopin : *Œuvres pour piano* – Alfred Cortot (EMI).

– Igor Stravinsky : *Apollon Musagète, Concerto en ré, Cantate* – Yvonne Kenny, soprano ; John Aler, ténor ; Orchestre de Chambre de Stockholm ; Chœurs et Orchestre London Sinfonietta, sous la direction d'Esa-Pekka Salonen (Sony).

– Dimitri Chostakovitch : *24 Préludes et Fugues pour piano, op. 87* – Tatiana Nikolayeva (Hyperion).

Bibliothèque Musicale Gustav Mahler. 11 bis, rue Vézelay, 75008 Paris. Tél. 42 56 20 17.

Il était une fois Mozart...

L'année Mozart est terminée ; conférences, concerts, enregistrements se sont multipliés... les festivals Mozart ont fait le plein... bref, l'opération fut excellente pour beaucoup !



Un soir sur la scène du Théâtre des Jacobins à Dinan.

Si le monde des adultes, mélomanes et artistes, y a trouvé son compte, pouvons-nous en dire autant de nos élèves, de tous ces enfants qui nous sont confiés et auxquels nous devons, entre autres choses, donner goût à la musique ? Il est vrai que si nous demandons à des élèves de l'école primaire de citer quelques compositeurs, Mozart est toujours un des premiers... MOZART, une réalité, MOZART à l'école... c'est l'aventure vécue par quelque sept cents enfants que j'aimerais évoquer ici.

Depuis 1988, une douzaine d'écoles de la région de Dinan (22) organise chaque année un travail artistique autour d'un thème : une vingtaine de "maîtres" collaborent ainsi, unissant leurs efforts sous l'impulsion de deux professeurs de "feu" l'Ecole Normale de Saint-Brieuc : Madame Cherpitel et Monsieur Bouvier respectivement professeur d'Education Musicale et d'Arts Plastiques. Ainsi Mozart fut-il retenu comme thème dominant durant la dernière année scolaire. Un patient travail d'approche, d'écoute, de découverte et d'études de documents divers aboutit à l'écriture d'un texte relatant la vie et l'œuvre du musicien de Salzbourg. Chant, jeux d'acteurs, poésie, croquis, couleurs, peintures s'associèrent. L'entreprise peu à

peu prenait forme, beaucoup de parents parfois réservés à l'origine du projet découvrirent à leur tour ce Mozart qui leur était inconnu. L'Orchestre des jeunes de l'Ecole de Musique de Dinan, aidés de leurs professeurs sous la conduite de Monsieur J.L. Touche son directeur, apportait le soutien instrumental indispensable.

La municipalité acceptait de contribuer à cette vaste réalisation en décidant une semaine Mozart ! Trois soirées furent réservées au spectacle ainsi préparé ; un concert professionnel couronna le tout avec répétition générale spécialement conçue pour les élèves des collèges, une exposition d'affiches réalisées par les enfants des écoles et enfin une présentation de la lutherie à cordes avec animations vint compléter le tout.

Vous devinez le résultat : chaque soirée fut un triomphe, on refusa même du monde au théâtre des Jacobins. À la magie de la musique s'ajoutait le plaisir des jeux : costumes, décors sur un immense fond de scène, véritable patchwork composant le portrait de Mozart...

Monsieur Guillot, Inspecteur d'Académie, qui assistait à une soirée ne cachait pas son enthousiasme devant cette réussite, la joie immense des enfants, la satisfaction des parents... Mozart était entré dans le cœur de chacun, une aventure vécue que ces jeunes mémoires n'oublieront pas de sitôt.

La réalisation de ces spectacles aboutit grâce au soutien des deux inspecteurs départementaux de Dinan, au dévouement de Monsieur Yvon Presse, Conseiller pédagogique, à l'aide financière apportée par la DRAC, les services culturels du rectorat et la municipalité de Dinan.

Avant de terminer, accordez-vous quelques secondes encore pour lire cette poésie que plus d'un auteur aimerait avoir écrite... elle est le résultat d'un travail commun fait par les élèves de Monsieur Philippe, CM2 à Pleslin.

Bernard CHERPITEL
Professeur Relais Musique/Culture

Le "Supplément iconographique" prévu pour ce mensuel paraîtra exceptionnellement dans la revue 386 de mars 1992.



En fond de scène, le portrait de Mozart, véritable patchwork entièrement réalisé par les enfants.

IMPRESSIONS

La musique de Mozart, pure comme l'eau
Est un poème sans parole,
Une histoire racontée par de petites notes,
Un rêve qui commence par un accord.

Elle nous emporte dans un paradis de fleurs
Où défilent toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.
La musique de Mozart
Me donne envie de jeter les couleurs de mon cœur.

Quand je l'écoute,
Je ne pense qu'au Bonheur,
J'écris sans m'en apercevoir,
Tant ma pensée se met à danser.

La musique est un moment de tendresse,
Une communication avec tous les secrets de la nature,
Un ruisseau qui s'écoule doucement,
Un merveilleux moment de liberté.
Sans elle, le monde serait triste.

La musique est mieux que la vie,
Elle naît, mais ne meurt jamais.

Les enfants de CM2, Classe de Monsieur Philippe
Groupe scolaire G. Hervé, 22490 Pleslin Trigavou

nOtre discOthèque

• ***Les miracles de Saint Nicolas,* Ensemble Venance Fortunat, dir. Anne-Marie Deschamps. L'Empreinte digitale ED 13013, DDD, 57'24.**

La vie de saint Nicolas est bien mal connue, et si l'on est sûr qu'il fut évêque de Myre, en Lycie, au début du IVe siècle, il n'est pas du tout prouvé – comme l'affirme le livret, fort bien fait par ailleurs – que le patron de la Russie, de la Lorraine, des avocats ou des enfants ait assisté en 325 au concile de Nicée. Peu importe car Nicolas fut et demeure un des saints les plus populaires de l'Occident ; il est le Père Noël dans les pays nordiques.
Pour le présent enregistrement, Anne-Marie Deschamps a puisé dans un manuscrit de la Bibliothèque d'Orléans qui contient le plus important corpus de jeux liturgiques parvenu jusqu'à nous. Dans le disque, des pièces de l'office ou de la messe du 6 décembre pour la fête de saint Nicolas encadrent deux jeux liturgiques, *Le Juif volé* et *Les Trois clercs.*

On peut penser que *Le Fils de Gétron,* autre miracle de Saint Nicolas, fera l'objet d'un prochain enregistrement. En attendant, on appréciera ce très beau disque.

• **Antonio VIVALDI, *Musique sacrée,* dir. Michel Corboz. Erato, coffret de 4 CD séparés, 2292-45716-2, ADD, 4 h 42'.**

J'ai déjà signalé que Vivaldi (1678-1741) a bien du mal à se faire entendre dans le *fortissimo ostinato* de l'année Mozart. Pourtant, Philips a entamé un enregistrement intégral tandis qu'Erato nous propose des sélections dans des versions qui ont fait leurs preuves.

A la tête de solistes de l'Ensemble vocal et instrumental de Lausanne, etc... Michel Corboz nous redonne les *Gloria* RV 588, 589 le *Kyrie* RV 587, le *Stabat Mater* RV 621, etc. Une belle anthologie enregistrée entre 1975 et 1979 et qui s'écoute avec plaisir.

• **Jean-Sébastien BACH, *L'œuvre pour orgue,* Marie-Claire Alain. Erato, coffret de 17 CD, 2292-45732-2, ADD, 18 h 19'.**

Je bats volontiers ma coulpe : j'avais râlé, comme d'habitude, parce que le présent enregistrement, repris au Japon en CD, n'avait été disponible en Europe qu'au compte-gouttes. Le revoilà, fabriqué en Allemagne, et offert en collection économique de cinq volumes. Il s'agit du deuxième enregistrement intégral de l'œuvre pour orgue de Bach par Marie-Claire Alain, réalisé entre mai 1978 et mai 1980.

Le premier enregistrement, paru chez le même éditeur en 1968, avec un remarquable livret d'Olivier Alain, avait enthousiasmé la critique unanime et le public qui pouvait disposer enfin du plus important corpus pour l'orgue, celui qui domine la musique occidentale.

Cette deuxième version, sortie aussi en disques noirs, avait tout autant séduit car l'interprète avait mûri et avait peaufiné les registrations. Pas d'hésitation, c'est actuellement la version de référence, mais je soupçonne Marie-Claire Alain de nous mijoter une version numérique...

• **Christoph Willibald GLUCK, *Les Pèlerins de La Mecque* ; R. Gambill, J. Kaufmann, A. Stumphius, etc., Orchestre de la radio de Munich, dir. Leopold Hager. Orfeo, coffret de 2 CD, C242 912 H, DDD, 1 h 48'.**

Dernier opéra-comique de Gluck, *La Rencontre imprévue* ou *Les Pèlerins de La Mecque,* livret français de Dancourt d'après Le Sage, fut créé à Vienne le 7 janvier 1764 sous la direction du compositeur. Cette turquerie bouffonne inspirera Haydn pour Esterhaza, il s'agit de *L'Incontro improviso.*

La musique de ce véritable chef-d'œuvre est joyeuse et "turque" à souhait, avec un large emploi du la majeur, comme il se doit. La version qui nous est proposée est tout à fait convenable et s'inscrit naturellement dans la belle série d'œuvres lyriques de Gluck entamée chez Orfeo. A suivre donc.

• **Wolfgang A. MOZART, *Le Nozze di Figaro* ; I. Wixell, J. Norman, M. Freni, etc., Chœur et Orchestre symphonique de la BBC, dir. Sir Colin Davis. Philips, coffret de 3 CD, 422 540-2, ADD, 2 h 54'40.**

Les versions de cet opéra ne manquent pas puisque l'on en compte plus de trente depuis Fritz Busch en 1935. La version de Sir Colin Davis date de 1971 et a été mise dans l'intégrale Philips dont elle forme le volume 40.

Je crois que ce choix n'a pas été judicieux car si la direction et l'orchestre sont tout à fait à la hauteur, le plateau de solistes est par trop inégal ; il faut néanmoins signaler les belles performances d'Yvonne Minton (Chérubin) et de Mirella Freni (Suzanne).

Sans doute eut-il mieux valu se référer à la version d'Eric Kleiber enregistrée en 1959 (3 CD, Decca économique) qui appartient au groupe qui a mené cette énorme et merveilleuse entreprise qu'est l'intégrale Mozart et qui reste pour moi encore insurpassée.

• **Wolfgang A. MOZART, *Musique sacrée,* dir. Michel Corboz et Theodor Guschlbauer. Erato, coffret de 4 CD séparés, 2292-45721-2, ADD, 4 h 17'.**

Bonne idée que celle de réunir ici des enregistrements marquants d'œuvres sacrées de Mozart.

Sous la baguette de Michel Corboz, on retrouve la *Messe* ..... et le *Requiem*, on réécoute avec émotion la très belle direction de Theodor Guschlbauer dans les *Messes* K 194, 220 et 317, les *Vêpres* K 321 et 322, l'*Exultate Jubilate* K 165 et l'*Offertorium* K 222.

• **Anton DVORAK, *Les neuf symphonies* ; Orchestre symphonique de Vienne, dir. Istvan Kertesz. Decca, coffret de 6 CD, 430 046-2, ADD, 7 h 12'05.**

Trop tôt disparu, le chef hongrois Istvan Kertesz (1929-1973) s'est noyé lors d'une baignade en mer ; il effectuait alors une tournée de concerts en Israël. Il nous laisse de nombreux enregistrements qui sont souvent des exemples. Sa direction était en effet rigoureuse mais chaleureuse ; il savait mettre en valeur les pupitres et était très attentif à la prise de son. Tout cela fait de son intégrale des symphonies de Dvorak une référence incontournable, à tel point que l'on redécouvre même la *Symphonie du Nouveau Monde* ! Il y a d'autres merveilles de Kertesz chez le même éditeur.

• **Johann et Josef STRAUSS, *Polkas,* Budapest festival Orchestra, dir. Ivan Fischer. Quintana 903016, DDD, 60'13.**

La polka et la valse sont les danses les plus pratiquées dans

les salons du XIXe siècle. La polka se danse en couple par petits pas : elle est à 2/4 sur un tempo rapide ; son origine populaire est très certainement tchèque puisqu'elle apparaît en Bohème vers 1830. De là, la polka gagne l'Europe et connaît vite un grand succès.

Johann Strauss fils en fit une de ses danses préférées puisque sur 479 numéros d'opus, il composa 160 polkas. Les autres compositeurs de la famille illustrèrent aussi cette forme.

Cet enregistrement très sympathique nous propose un récital ou l'on trouve des œuvres célèbres comme *Tritsch-Tratsch Polka* ou *Pizzicato-Polka*.

• Gabriel FAURÉ, *Requiem* ; Corydon Singers. English chamber Orchestra, dir. Matthew Best. Hyperion DCA66292, DDD, 58'13.

Les sept numéros du *Requiem* de Fauré ont été composés à des époques différentes. Je donne les dates indiquées par Jean-Michel Nectoux dans son très beau livre *Gabriel Fauré, Les voix du Clair-obscur*, Flammarion, Paris, 1990 : *Introït et Kyrie* (1887), *Offertoire* (1889-1891), *Sanctus* (1888), *Pie Jesu* (1887), *Agnus Dei* (1888), *Libera me* (1887, remanié en 1890), *In Paradisum* (1887).

La première audition complète de l'œuvre eut lieu le 21 janvier 1893 sous la direction de Fauré et dans l'orchestration originale de 1888. C'est cet état du *Requiem* qui nous est proposé ici dans une version qui a de nombreuses qualités. Le disque est complété par d'autres œuvres de Fauré comme le *Cantique de Jean Racine* ou la *Messe basse*.

Fauré retravailla son œuvre, ajoutant des bois et des violons, et cette version avec grand orchestre fut créée en 1900. C'est ce dernier état que nous propose l'enregistrement ci-dessous.

• *Grands Requiem*, Erato, 2 coffrets de 4 CD, 2292-45703-2, ADD, 4 h 06 et 2292-45704-2, ADD, 4 h 09.

Cadeau de fin d'année – encore qu'un requiem ne soit pas tout à fait destiné à célébrer la Nativité ni le nouvel an ! – Erato nous propose en collection économique les grands requiem du répertoire dans des versions publiées entre 1974 et 1987.

Dans le vol. 1, le *Requiem* de Mozart par Michel Corboz, celui de Gossec par Louis Devos, la *Messe des morts* de Campra par John Eliot Gardiner et la *Messe pour les trépassés* de Charpentier par Michel Corboz.

Le vol. 2 offre le *Requiem* de Verdi par Alain Lombard, *Quattro pezzi sacri* du même Verdi par Claudio Scimone, le *Requiem* de Fauré (cf. ci-dessus) par Michel Corboz, la *Messe basse* de Fauré par Jean Sourisse et *Ein deutsches Requiem* de Brahms par Michel Corboz.

Une bonne idée et des comparaisons intéressantes.

• Maurice RAVEL, *Œuvres pour violon et piano* ; Brigitte Engerer, Régis Pasquier. Harmonia Mundi 901364, DDD, 56'31.

Ravel a écrit relativement peu d'œuvres pour violon et piano : la grande *Sonate* de 1927, la *Sonate* posthume (1897), le *Kadish* des *Deux mélodies hébraïques, Tzigane, Habanera* dans la transcription de Fritz Kreisler et *Berceuse sur le nom de Fauré*.

La collection de musique de chambre d'Harmonia Mundi est riche et propose souvent des références. Ce n'est peut-être pas le cas présentement à cause de certains tempi, mais c'est bien beau quand même.

• Bohuslav MARTINU, *Les œuvres pour violoncelle et piano ;* Michaela Fuckacova, Ivan Klansky, Kontrapunkt, coffret de 3 CD, 32084/86, DDD, 146'10.

Ce coffret est un superbe cadeau pour les mélomanes. Les dix œuvres de Martinu pour violoncelle et piano sont des œuvres marquantes. Dans l'ordre chronologique, il s'agit de : *Ariette, Nocturnes, Pastorales, Arabesques, Suite miniature, 1ère Sonate, 2ème Sonate, Variations sur un thème de Rossini, 3ème Sonate, Variations sur un thème populaire slovaque.*

L'interprétation de Michaela Fuckacova (violoncelle) et Ivan Klansky (piano) est sensible et suit de près l'évolution du compositeur. La firme danoise Kontrapunkt nous gratifie encore une fois d'une très belle réussite qui est le coup de cœur du mois.

• Jacques CHAILLEY, *Le Cimetière marin, Missa solemnis, Salve Regina, Prière de saint François ;* Ensemble polyphonique d'Alsace, Collegium cantorum de Strasbourg, dir. Erwin List. Scarbo, SK 8919, DDD, 47'35.

Jacques Chailley est un excellent compositeur, et son lyrisme généreux s'exprime dans un classicisme formel remarquable. L'enregistrement numérique permet en outre de savourer chaque note, et il est urgent d'explorer l'œuvre d'un compositeur aussi fécond et talentueux.

Ce disque, consacré à des œuvres chorales, s'écoute avec plaisir et émotion. On appréciera, entre autres, la mise en musique du célèbre poème de Paul Valéry.

• Joseph HAYDN, *Trois concertos pour piano ;* Michèle Boegner, English Chamber Orchestra, dir. José-Luis Garcia. Erato 2292-45693-2, DDD, 60'07.

Ces trois concertos pour piano – Hob. XVIII 3, 4 et 11 – sont les seuls qui nous restent de Joseph Haydn. Les deux premiers n'ont qu'un accompagnement de cordes tandis que le troisième dispose d'un orchestre à cordes étoffé par deux hautbois et deux cors. Seule cette dernière œuvre se rapproche du concerto classique à la Mozart. Ces œuvres s'écoutent pourtant avec plaisir et l'interprétation de Michèle Boegner est très satisfaisante.

• Franz SCHUBERT, *Intégrale des mélodies,* vol. 12 ; Adrian Thompson, ténor, Graham Johnson, piano. Hyperion CDJ 33012, DDD, 77'12.

Cette magnifique intégrale va doucement son petit bonhomme de chemin. Le thème de ce douzième volume est le "jeune Schubert" : 21 lieder composés entre 1811, l'année des premiers lieder, et 1815 (peut-être). Ces premières mélodies posent parfois de redoutables problèmes de datation, voire d'authenticité. On découvre avec plaisir des inédits au disque comme les fragments D 15 et D 15 a, et les trois D 61 et D 93, œuvres omises dans l'"intégrale" Deutsche Grammophon (on attend le report en CD des duos, trios, quatuors...). Nancy Argenta, soprano, John Mark Ainsley, ténor et Richard Jackson, baryton, prêtent leur concours aux différents trios, donnant une belle réplique à Adrian Thompson. L'accompagnement et les commentaires – en anglais seulement – de Graham Johnson sont toujours excellents.

• Johann STRAUSS fils, *Œuvres pour orchestre,* vol. 19 à 21 ; Orchestre philharmonique d'Etat tchécoslovaque, dir. Alfred Walter et Johannes Widner. Marco Polo 8.223219 à 21, DDD, 64'36, 72'19 et 72'28.

Suite de ce qui devient un feuilleton passionnant, voici trois nouveaux disques de l'intégrale des œuvres pour orchestre de Johann Strauss fils. Trente-trois titres de plus pour savourer cette musique fort bien écrite : des quadrilles sur des œuvres de Meyerbeer, Auber et Offenbach, des valses, des polkas ou encore les célèbres *Légendes de la forêt viennoise*.

Comme d'habitude, chaque œuvre fait l'objet d'un savant et

fort intéressant commentaire circonstancié – en anglais et en allemand – dû à Peter Kemp, membre de la Société Johann Strauss de Grande Bretagne. On disposera ainsi d'une belle étude biographique, bien utile en l'absence d'une étude à jour sur l'homme et l'œuvre.

• **Hugo WOLF, *Orchesterlieder;* Dietrich Fischer-Dieskau, Münchner Rundfunkorkester, dir. Stefan Soltesz. Orfeo C 219 911 A, DDD, 55'27.**

La situation d'Hugo Wolf dans la bibliographie musicale française n'est guère brillante ; il n'existe qu'un seul ouvrage traitant de l'ensemble de l'œuvre, celui de Claude Rostand paru chez Seghers en 1967 : *Hugo Wolf. L'homme et son œuvre*, réimpression, Slatkine, Genève-Paris 1982, présentation de Rémy Stricker. Concernant les lieder avec orchestre – Wolf ne les a jamais écrits originellement sous cette forme – le grand connaisseur de la musique allemande écrivait : "Hugo Wolf [les] a jugés susceptibles d'être améliorés par une orchestration. Certains d'entre eux, *Prometheus* en particulier, l'exigent vraiment par leur contexture. Et le répertoire des chanteurs pour les concerts symphoniques s'en trouve singulièrement enrichi (il en est peu qui s'en soient avisés)..." Je souscris à ce jugement pertinent car non seulement l'excellent petit livre de Mosco Carner – *Les lieder de Wolf*, BBC, Londres, 1982 ; tr. fr., Actes Sud, Arles, 1988 – ignore ce genre d'œuvres, mais les enregistrements sont rares. Et cela est fâcheux car Max Reger ou Igor Stravinsky, entre autres, ont réalisé de belles instrumentations.

En CD, j'avais présenté ici trois de ces lieder interprétés par Waltraud Meier (Erato 2292-45417-2) mais on restait sur sa faim. Il faut donc accueillir avec joie ce disque qui nous propose 17 lieder instrumentés par Wolf ou d'autres compositeurs dans une version superbe qui fait redécouvrir ces œuvres.

• ***Centenaire de la naissance de Prokofiev***

Encore une victime de l'année Mozart ! Le centenaire de la naissance de Serge Prokofiev (1891-1953) a été bien discret, sauf de la part de Neeme Järvi chez Chandos qui poursuit courageusement l'intégrale pour orchestre. La firme **Erato** a fait cependant un effort, rééditant des disques récents mais déjà épuisés.

Tout d'abord, l'***intégrale des symphonies*** par l'Orchestre national de France sous la direction de Mstislav Rostropovitch. Le célèbre ex-dissident nous propose les sept symphonies – avec les deux versions de la quatrième – dans une version honnête, souvent intéressante. **Coffret de 4 CD séparés, 2292-45737-2, DDD, 4 h 40.** J'avoue être nettement plus enthousiasmé par le ***1er concerto pour violon*** par Anne-Sophie Mutter, le National Symphony Orchestra, dir. Mstislav Rostropovitch, et la ***Symphonie concertante poru violoncelle*** par le même "Rostro" et le London Symphony Orchestra sous la direction de Seiji Ozawa. **2292-45708-2, DDD, 58'20.**

• **Manuel de FALLA, *El Amor brujo; El Retablo de Maese Pedro;* Orchestre de chambre du théâtre Lliure de Barcelone, dir. Josep Pons. Harmonia Mundi 905213, DDD, 64'10.**

Ce disque est une merveille que tout mélomane doit posséder. D'abord parce qu'il nous propose *Les Tréteaux de maître Pierre*, œuvre trop rarement enregistrée. Ensuite parce que l'on redécouvre le superbe chef-d'œuvre qu'est *L'amour sorcier*, je dis bien *redécouvrir* car, grâce aux recherches d'Antonio Gallego, nous retrouvons l'œuvre dans sa version originale de 1915, avec chant et dialogues et... plein de musique supprimée par la suite. Alors, tant pis si la "cantaora" a une voix insupportable, le disque vaut largement le détour.

Philippe ZWANG

INFORMATIONS DIVERSES

▪ CENAM

Le Cenam publie son cahier n° 63 "Musique et danse des 12/18 ans". Au sommaire : Cultures en Jachères – *Comment tisser des liens entre l'école, le conservatoire, la M.J.C., la rue... :* Musiques à programmes – *Réforme des lycées, collèges... :* Le lycée de Sèvres, et les métiers de la musique. A Yvetot, une classe de "chant choral-études". Classes d'accompagnement : les sections A3, un reportage au lycée Edgar Quinet à Paris. Des conservatoires aux pédagogies différentes, etc.

A commander au CENAM, 11-13 rue de l'Escaut, 75019 Paris.

▪ 8e FESTIVAL INTERNATIONAL DE CHŒURS D'ENFANTS

Du 31 janvier au 14 février à Nantes avec "Les rossignols de Pologne", l'Ecole de chant de Tchécoslovaquie, la Maîtrise de Radio-France et l'Orchestre d'étudiants de Prague.

Renseignements : 1 rue du Calvaire, 44000 Nantes.

▪ OPÉRA-COMIQUE

Sous la direction de William Christie, avec les Arts Florissants et Ris et Danceries, *Atys* de Jean-Baptiste Lully.
Jusqu'au 6 février. Tél : 42 86 88 83.

▪ L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE D'EUROPE

Olivier Holt dirigera "La Belle Hélène" de Jacques Offenbach du 8 février au 22 mars 1992 à Tourcoing, Anzin, Maubeuge, Douai, Béthune, Lille et Dunkerque.

▪ CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Le Studio Versailles-Opéra recrute des chanteurs pour des stages de formation sur la technique et l'interprétation du chant baroque.
Date limite d'inscription : 28 mars 1992.

Renseignements : 16 rue Sainte Victoire, 78000 Versailles.

▪ LILLE

Soirée Jeunes Solistes autour de Jean-Pierre Wallez qui parraine les jeunes talents de demain : une soirée de gala à l'Opéra.

Renseignements : Conservatoire de Lille, Place du Concert, 59800 Lille.

▪ THÉÂTRE SILVIA MONFORT

Ouverture du nouveau théâtre parisien avec une pièce de Jean Anouilh, *La valse des toreadors*, jusqu'au 23 février. La programmation se poursuivra du 17 mars au 26 avril avec *Le soir des rois* de Shakespeare. Des rencontres autour de cette pièce pourront être organisées à l'intention des scolaires. Avis aux enseignants et documentalistes.

Le théâtre Silvia Monfort est dirigé par Régis Santon, 106 rue Brancion, 75015 Paris.

▪ CONCOURS MUSICAL INTERNATIONAL REINE ELISABETH DE BELGIQUE

Bruxelles : chant du 11 mai au 24 mai 1992 avec l'Orchestre symphonique de la Monnaie sous la direction de Marc Soustrot. Conservatoire Royal de Musique, Palais des Beaux Arts.

Renseignements : secrétariat du Concours, 20 rue aux Laines, B 1000 Bruxelles.

▪ À BLAGNAC LE 22 FÉVRIER 1992

L'A.R.T.E.M. de Midi-Pyrénées, Radio-France et les Fédérations musicales présentent à l'Odyssud *Prométhée* de Gabriel Fauré sous la direction de Désiré Dondeyne. Un enregistrement sera réalisé à cette occasion.

Renseignements : 4 avenue du Parc, 31700 Blagnac.

▪ C.N.D.P.

Suite à l'**Expérimentation Musique et Informatique** menée dans une dizaine d'établissements secondaires et que coordonnait notre collègue Paul Caubisens, le CNDP vient de publier une remarquable plaquette intitulée : *Éducation musicale et informatique*. Pédagogie spécifique, logiciels, interface MIDI, son numérique, échantillonnage, aide à l'utilisation des outils électro-acoustiques et... bien d'autres choses composent cette brochure (avec laquelle est livrée une cassette). Disponible dans tous les CRDP.

▪ LYON : La grande aventure d'une classe culturelle

Créé au Théâtre de Paris, en 1985, et entièrement joué et chanté par des enfants, *Le Paradis des Chats*, opéra de Vladimir Kojoukharov, sera monté à Lyon en juin 1992 avec quatre classes de CM1-CM2 des 1er et 8e arrondissements.

Ces classes travailleront pendant toute l'année scolaire avec l'Orchestre national de Lyon et le Conservatoire national de région, aussi bien sur le temps scolaire, que hors temps scolaire.

Outre un enseignement musical et un atelier musical et théâtral, plusieurs temps forts sont prévus :

– deux week-ends, en novembre et en mars,
– une classe culturelle, fin mars-début avril, pendant laquelle les élèves, accompagnés de leurs instituteurs, passeront une semaine en Savoie avec des musiciens de l'Orchestre national de Lyon et du Conservatoire national de région.

Le Paradis des Chats sera présenté à l'Auditorium de Lyon, du 15 au 20 juin 1992.

Contacts : Danielle Gillouin.
Orchestre national de Lyon. Auditorium Maurice Ravel.
Tél. 78 71 05 73.

▪ NEVERS

L'Ecole Nationale de Musique recrute un directeur d'enseignement artistique.

Ecrire à la Mairie – Hôtel de Ville, B.P. 816 – 58020 Nevers Cedex.

▪ SALON DE LA HAUTE-FIDÉLITÉ

Il aura lieu du 7 au 10 février au Palais des Congrès de Paris.

L'Académie Charles Cros décernera son grand prix international du disque.

▪ NICE du 20 au 22 février 1992

L'A.D.D.M. des Alpes-Maritines propose un

Stage de musique contemporaine dirigé par Victor Flusser destiné aux musiciens intervenants auprès des enfants, et un

Stage d'analyse pour les étudiants de l'U.E.R. de musicologie sur les compositions de Maurice Ohana. Concerts par la Maîtrise de Grasse, le groupe vocal Musicatreize dirigé par Roland Hayrabedian et le chœur du C.N.R. de Nice, à l'auditorium du musée Chagall le 22 février et en présence de Maurice Ohana.

▪ ATELIER MUSIQUE DE VILLE-D'AVRAY

Organisé par Jean-Louis Petit et le facteur de clavecins Von Nagel, le 6ème Concours International de Composition consacré à l'écriture d'une œuvre pour clavecin seul, copie d'ancien, ou pour clavecin et quatre instruments désignés, a reçu 221 inscriptions.

Les œuvres primées sont :

– *Toccata per Clavicembalo* de Emmanuela Ballio (Italie)

– *Divertimento Primo* de Massimo Priori (Italie)

– *Pegasos für Cembalo* de Claus Steffen Mahnkopf (Allemagne).

UNION EUROPÉENNE DES COMPOSITEURS

Assemblée Générale du 24/11/91

Procès-verbal

Pays représentés par leur Union de Compositeurs :

Allemagne de l'Ouest, Autriche, Bulgarie, Danemark, Hollande, Islande, Finlande, France, Norvège, Roumanie, Royaume-Uni, Suède, Suisse.

Union des Compositeurs ayant donné pouvoir :

Espagne, Hongrie, Italie, Lettonie, Lituanie, Tchécoslovaquie.

Wolfgang Hildeman, membre de l'Union des Compositeurs d'Allemagne, accueille les participants dans sa ville de Mönchengladbach, **Pierre Ancelin**, Président de l'Union des Compositeurs Français, ouvre la séance et mène les débats de cette deuxième Assemblée Générale qu'il a suscitée.

Après amendement, les deux textes ci-joints sont adoptés dans leur différente version (allemand, anglais, français), le premier à l'unanimité des vingt-quatre présents, le second à l'unanimité moins une abstention.

Un Bureau de cinq membres chargés de préparer la prochaine Assemblée est désigné. Il est composé de :

Pierre Ancelin, Président de l'Union Nationale des Compositeurs Français,

Sten Hanson, Président de l'Union des Compositeurs Suédois,

Wolfgang Hildeman, Membre de l'Union des Compositeurs d'Allemagne,

Jean-Louis Petit, Secrétaire Général de l'Union des Compositeurs Français,

Gilius Van Bergeyk, Président de l'Union des Compositeurs Néerlandais.

Article 1 – Il est créé une Union Européenne des Compositeurs de Musique (UEC). Ses membres en sont les Unions Nationales ou les compositeurs à titre individuel.

Article 2 – L'UEC a pour objet de définir et de mener des actions communes dirigées vers les instances – européennes et nationales – culturelles, économiques et politiques, dans le but de promouvoir les œuvres des compositeurs sans distinction d'esthétique.

Article 1 – A European Composers Union (ECU) is established. Its members are to be National Unions. Membership is admitted also on an individual basis.

Article 2 – The aim of the ECU is to define and carry out common actions aimed at european and national bodies (cultural, economic and political) with the aim of promoting works of the composers irrespective of stylistic bias.

La musique au lycée La Fontaine à Paris

Le lycée La Fontaine offre aux élèves la possibilité d'une **scolarité à mi-temps**, permettant une meilleure organisation de leurs études générales et artistiques.

Les classes du collège sont ouvertes aux élèves musiciens ou danseurs inscrits dans un C.N.R., un conservatoire d'arrondissement ou une école agréée par le ministère de la Culture. De la seconde à la terminale le lycée prépare, à côté des sections classiques, les baccalauréats **A3, F11** et **F'11**.

Les jeunes filles des grandes classes peuvent éventuellement demander un hébergement au Foyer des Lycéennes, par l'intermédiaire du lycée.

Pour tous renseignements, s'adresser au

Lycée LA FONTAINE,
1 place de la Porte Molitor
75016 Paris
Tél. 46 51 35 61

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (par ordre alphabétique de villes)

- **VERAN MUSIQUE**
  24, rue Royale
  74000 **ANNECY**
- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  13-15, rue du Parlement Ste Catherine
  33000 **BORDEAUX**
- **PAROLES ET MUSIQUE**
  13, place Puy Paulin
  33000 **BORDEAUX**
- **PAUL CAPITAINE**
  33-35, rue d'Aiguillon
  29200 **BREST**
- **MUSIQUE BONNAVENTURE**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  5 bis, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **VANDEVILLE**
  18, rue Jean Bellegambe
  59503 **DOUAI**
- **ALLEGRO PARTITION**
  4, rue de la Monnaie
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **BELLECOUR MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, Quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **LA BOITE A MUSIQUE**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BOUDET PIANO**
  75, rue de Lodi
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **LA CLE DE SOL**
  12-14, rue Viette
  MONTBELIARD
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, boulevard du Jeu de Paume
  34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE D'ORELLI**
  Place de la République
  68100 **MULHOUSE**
- **ARPEGES MUSIQUE**
  2, rue Piron
  44000 **NANTES**
- **PIANORGUE**
  2 bis, rue de Santeuil
  44000 **NANTES**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **DUROS**
  10, rue Plelo
  35000 **RENNES**
- **DAMAMME MUSIQUE**
  3, rue Grand Pont
  76000 **ROUEN**
- **ART MUSICAL**
  15-19, Place Jean Jaurès
  42000 **SAINT-ETIENNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **LEBLANC DEFAIS**
  50, rue Saint Laud
  49000 **SAINT LAUD**
- **ARPEGES**
  1, rue du Dôme
  67000 **STRASBOURG**
- **MUSISTRA**
  20, rue des Serruriers
  67000 **STRASBOURG**
- **ARGENCE SONS**
  12, rue Anatole France
  83000 **TOULON**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**
- **LA BOITE A MUSIQUE**
  57, rue du Pont du Gät
  26000 **VALENCE**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **LUXEMBOURG MUSIC**
  81, boulevard Saint Michel
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **HAMM**
  135-139, rue de Rennes
  75006 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **FALADO**
  Librairie Musicale
  6, rue Léopold Robert
  75014 PARIS
- **GAITÉ MUSICALE**
  3, rue Saint Simon
  78000 VERSAILLES
- **MANUMUSIC**
  12, rue des Joueries
  78000 ST GERMAIN EN LAYE
- **LA CLE DE SOL**
  18, Place Pierre Goujon
  78200 MANTES LA JOLIE
- **DO DIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 BOULOGNE
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 ENGHIEN LES BAINS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07 - Fax (1) 45.43.26.74

EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Fax : 45.43.26.74

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 13 F de port par numéro

J.S. BACH
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
Cantate n° 4 — no 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
Passacaille en Ut m. — nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins — no 351
2e Concerto Brandebourgeois — no 355

L.V.BEETHOVEN
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330
La Symphonie Pastorale — no 295
1er mouvement de la sonate 14 — no 365

B. BARTOK
Quatuor n°4 — no 341

G. BIZET
L'Arlésienne (suite n°1) — no 365 et no 352

H. BERLIOZ
Harold en Italie — no 362 et no 326
Les Troyens — nos 366/367
Béatrice et Bénédict — no 376

BRAHMS
4e symphonie — no 362

A. CAPLET
Conte fantastique — no 352

J. CASTEREDE
Sonate alto-piano — no 345

CHABRIER
Joyeuse marche — no 356

M.A. CHARPENTIER
Dies Irae — no 345
Miserere — no 346

E. CHAUSSON
Symphonie en Si Bémol — nos 336/337

F. CHOPIN
Polonaise n°5 "L'Héroïque" — no 295
1re ballade en sol mineur — no 361

COUPERIN
Les barricades mystérieuses — no 365
Grande sonate en trio — no 362

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
Mandoline — no 308
Quatuor à cordes op. 10 — no 364

M. DE FALLA
Nuits dans les Jardins d'Espagne — no 315

C. FRANCK
Sonate piano, violon — Voir no 322
Trio n°1 opus 1 en fa dièse — no 372
Symphonie en ré mineur — no 373

GERSHWIN
Rhapsody in blue — no 368

J.GILLES
Requiem — nos 349/50

E.GRIEG
Danses norvégiennes — no 344

G.F. HAENDEL
Le Messie (extrait) — no 303
Water music — no 323

HAYDN
Symphonie n°102 — no 304
Quatuor l'Empereur — no 342
Symphonie "La Surprise" — no 364

HONEGGER
Pastorale d'été — no 359

IBERT
Quatuor à cordes — no 368

B. JOLAS
Stances — nos 349/50

LANCEN
Symphonie de Paris — no 359

M. LANDOWSKI
Symphonie Jean de la Peur — no 305

C. LEFEBVRE
Vallée — no 367

F. LISZT
Mazeppa — nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage — nos 333 à 348
Jeux d'eau à la Villa d'Este — no 361

F. MENDELSSOHN
Symphonie n°4 en La M. — no 307

MONTEVERDI
Le couronnement de Popée — no 378

M. MOUSSORGSKY
Tableaux d'une exposition — no 332

W. MOZART
Sérénade en Sol M. — no 342
Symphonie en sol mineur K.550 — no 364
Quintette pour clarinette — nos 369 à 370
Sonate en do majeur K.330 — no 376
Menuet en sol K1 — no 377

PENDERECKI
Thrène — no 363

J.C. PETIT
Jean de Florette — no 366

G. PIERNE
Cydalise (1er suite d'orchestre) — nos 348-349/50

S. PROKOFIEV
Lieutenant Kijé — no 302
Cendrillon — no 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — no 308

PUCCINI
Messa di Gloria — no 367

H. PURCELL
Didon et Enée (Acte III) — Voir no 322

M. RAVEL
Sonatine pour piano, Jeux d'eau — no 301
Contes de ma mère l'Oye — no 324

RIMSKY-KORSAKOV
Le vol du Bourdon — no 375

G. ROSSINI
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — no 314

C. SAINT SAENS
Concerto pour violoncelle op. 33 — no 332
La Danse macabre — no 338

E. SATIE
Parade — Voir no 322

Fr. SCHUBERT
Quatuor à cordes en Ré M. — no 306
La Mort et la jeune fille — no 328
La truite — no 378

R. SCHUMANN
Scènes d'enfants op. 15 — no 317

H. SCHUTZ
Cantionae Sacrae — no 322

I. STRAVINSKY
Pétrouchka — no 338

A. SZYMANOWSKI
Masques — nos 339/340

L. VIERNE
3e Symphonie pour orgue op. 28 — nos 339/340

VIVALDI
Le printemps — no 363

R. WAGNER
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture — no 346

C.M. Von WEBER
L'invitation à la Valse — no 333

Y. XENAKIS
Nuits — nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicultes : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio n°2 en mi b. (2e et 4e suite) — no 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — no 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate n°106 : Actus Tragicus — no 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — no 322
FRANCK - Sonate piano et violon; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur", op.76, n°3 — no 342
Gustav MAHLER - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
Maurice RAVEL - Concerto en Sol

PERGOLESE - Stabat Mater — no 352
BEETHOVEN - Sonate opus 109
XENAKIS - Nuits

A. BERG - Concerto à la mémoire d'un ange — no 362
M. RAVEL - Don Quichotte à Dulcinée
M. DE FALLA -Nuits dans les jardins d'Espagne

MOZART - Quintette à cordes en sol mineur — no 372
SCHUMANN - Dichterliebe
POULENC - Concerto champêtre

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. SCHUBERT - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

N° spécial "Révolution Française":
n° 357 - Prix 50 F

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69. C PARIS

BAC 1992 - port inclus : Fascicule 78 F - Cassette 88 F - Disque 90 F - Compact disc 150 F